

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**PAR-DELÀ LA TÉNACITÉ ET L'ABNÉGATION :
LA PRESSE MUSICALE AU QUÉBEC 1890-1959**

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

**COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN HISTOIRE**

PAR

JEAN-PHILIPPE TREMBLAY

DÉCEMBRE 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

Remerciements

Puisque ce genre de travail peut parfois s'avérer long et nécessiter, à différents niveaux l'appui de gens dans notre entourage, il paraît essentiel de le souligner. Des remerciements sont dus à Fernande Roy, dont la supervision a été essentielle dans l'élaboration de ce mémoire. Merci donc pour la patience, la rigueur et la générosité.

Je dois également remercier les membres de ma famille dont l'encouragement n'a jamais failli. Le rôle de certains amis doit être également mis en avant. Catherine Saint-Gelais pour l'appui, et Patrick Verret qui a pris sur lui des tâches me permettant de me concentrer au moment opportun. François Sauvé, mon collègue de travail, pour les bons conseils et l'écoute active.

Enfin, plus particulièrement, Sarah Déraps, dont le soutien fut inestimable.

Table des matières

Résumé.....	V
Introduction.....	1
Chapitre I Enjeux et problématique.....	3
Présentation du sujet.....	3
État des connaissances.....	4
Périodisation.....	4
Éducation.....	6
Professionnalisation.....	9
Commercialisation et diffusion.....	12
Les revues musicales.....	14
Le projet.....	16
Méthodologie.....	18
Chapitre II Le printemps de la presse musicale 1890-1916.....	21
Paysage d'initiatives.....	22
Situation économique.....	26
Une question de conception.....	26
Des périodiques.....	28
Fonction commerciale.....	31
Fonction éducative.....	37
Fonction professionnelle.....	42
Les acteurs.....	44
Conclusion.....	48
Chapitre III Un été incertain, un bref automne et un hiver ravageur 1917-1939.....	50
Des périodiques.....	51
Des organisations.....	53

Des nouveautés technologiques : pour ou contre ?.....	56
Fonction éducative.....	63
Fonction commerciale.....	68
Fonction professionnelle.....	72
Conclusion.....	78
Chapitre IV Un nouveau printemps 1940-1959	81
Le rapport Massey	83
Les associations	86
Les périodiques.....	88
Fonction pédagogique.....	91
Fonction commerciale.....	96
Fonction de professionnalisation.....	101
Conclusion.....	106
Conclusion	108
Annexe A	112
Les périodiques musicaux au Québec entre 1890 et 1959.....	112
Bibliographie.....	114

Résumé

La presse spécialisée en musique semble avoir été négligée comme acteur dans la composition d'un milieu plus accueillant à l'art des sons. En effet, dans la jeune historiographie de la musique au Québec et au Canada, lorsqu'on a fait appel à la presse musicale c'est généralement en tant que source d'information sur le milieu. C'est peut-être là ce qui a le plus intrigué les chercheurs.

Ces publications se prêtent pourtant à diverses analyses. C'est en cherchant à explorer leur rôle spécifique que nous avons abordé la presse musicale. Ces rôles sont de nature commerciale, pédagogique et professionnelle. Chaque périodique étudié assume plusieurs rôles à la fois. De plus ces rôles varient dans le temps. Les fonctions commerciales et pédagogiques ressortent davantage au début de la période considérée, alors que la fonction professionnelle s'affirme après la Deuxième Guerre mondiale. Plusieurs raisons expliquent cette évolution. On peut évoquer le développement d'une structure d'encadrement des musiciens, l'apparition d'un milieu d'enseignement de meilleure qualité, le développement d'associations dévouées à la musique ou encore l'engagement de l'État dans les arts.

Nous avons aussi tenté de faire un lien entre le développement de la presse et le milieu dans lequel elle évolue. Chaque périodique a une trajectoire qui lui est propre et qui est influencée par ses artisans. Car derrière toutes ces démarches, il y a des individus aux intérêts divers. Chacun d'eux mettra sur pied une publication qui répondra à ses besoins, ou qui tentera de le faire. Éventuellement, il se pourra que ces individus s'effacent derrière une organisation dont les besoins nécessitent également un organe de presse. Ce sera surtout le cas vers la fin de la période étudiée alors que s'est construit un milieu plus favorable à l'exercice des métiers de la musique. La presse musicale y aura contribué.

Mots clés : HISTOIRE ; MUSIQUE ; PRESSE ; CULTURE ; QUÉBEC

Introduction

La construction d'un milieu favorable au développement des arts, ce qui implique la diffusion des œuvres, est éminemment complexe. Il est difficile voire impossible de dire quand et comment un milieu peut produire des artistes dont le travail sera fondateur. Certains ont créé des œuvres considérées géniales dans des contextes que la plupart des artistes aujourd'hui refuseraient énergiquement. Eugène Lapierre, organiste, professeur, compositeur, auteur et personnage incontournable de la vie musicale des années 1920 aux années 1960, a dit de Calixa Lavallée (1842-1891) dont il fut le biographe : « Pour Lavallée, comme pour les grands artistes, le chef-d'œuvre de toute sa vie, c'est d'abord ce qu'il voulut être. »¹ Le simple fait de remplir sa fonction serait donc l'aboutissement d'une vocation. Et cela est vrai tant pour Lavallée que pour Lapierre, qui se prononce au nom de tous les « grands artistes ». Cette conception ne fait pas d'abord place aux idées de diffusion, de rayonnement, de qualité, d'innovation ou d'expression. L'exil de Lavallée, « musicien national », aux États-Unis n'est pas étranger au malaise que vivent les musiciens canadiens et québécois au XIX^e siècle. L'ironie va plus loin lorsqu'en 1959 la Société Saint-Jean-Baptiste offre un prix qui porte le nom du musicien. À ce moment la situation des artistes ou plus précisément celle des musiciens s'est beaucoup modifiée.

Le présent mémoire vise à comprendre la contribution de la presse spécialisée en musique à la construction d'un environnement plus favorable à la musique au Québec. Entre 1890 et 1959, un grand nombre de publications ont existé. Pour quelles raisons ? Dans quels buts ? C'est ce que nous allons tenter de comprendre avec l'étude non pas de tous ces périodiques mais avec les plus importants d'entre eux, soit ceux qui durent le plus longtemps.

Pour la recherche en histoire, l'utilisation de la presse en tant que source est fréquente. Encore récemment dans l'excellent ouvrage *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, on écrivait en annexe : « Sans prétention à l'exhaustivité, ce complément

¹ Gilles Potvin, « Calixa Lavallée », in *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 1865.

bibliographique, essentiellement dévolu aux sources premières que sont les périodiques, permet de juger de l'ampleur et de la complexité de la vie culturelle montréalaise au tournant du XX^e siècle. »² Si la presse témoigne, elle participe peut-être aussi. On explore rarement sa fonction dans le développement culturel de la société. Il n'y a eu que très peu de travaux sur ce sujet jusqu'à maintenant. Ceux-ci étaient soit concentrés sur une publication, pensons à l'étude d'Hélène Paul³ sur *Le Canada musical* (1917-1924 et 1930) soit, lorsqu'ils tentaient d'embrasser plus large, relativement datés. Ainsi une approche généraliste sur la presse musicale semblait adéquate pour retrouver les préoccupations du monde musical et pour jauger son développement, perspective seulement entrevue jusqu'à maintenant dans l'histoire de la musique au Québec. Cela permet de constater des besoins constamment exposés par certains intervenants du milieu et aussi d'autres désirs plus ponctuels mais autant évocateurs. Cela permet de connaître un outil de professionnalisation, de pédagogie et de promotion utilisé à différents niveaux, à travers des démarches uniques et mettant en scène des individus encore peu sollicités par les chercheurs. Une activité aussi répandue, générée avec tant d'assiduité mérite bien que l'on cherche à l'expliquer.

L'évolution du rôle de la presse spécialisée se révélera dans le découpage chronologique de ce mémoire. Les trois chapitres d'analyse portent respectivement sur les périodes 1890-1916, 1917-1939 et 1940-1959. Derrière les périodiques, se trouve le travail d'hommes et de femmes. Ce sont leurs intérêts qui façonnent à leur mesure ces outils de papier. Avant de s'y plonger voyons d'abord la problématique entourant la presse musicale au Québec.

² Micheline Cambron, dir, *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005, p. 320.

³ Hélène Paul. « *Le Canada musical* (1917-24) : miroir d'une ville, reflet de deux continents ». *Les cahiers de l'ARMuQ*, no 13. 1991, p. 48-65.

Chapitre I

Enjeux et problématique

Présentation du sujet

L'histoire de la musique au Québec et au Canada doit beaucoup aux revues ou aux journaux musicaux. Ainsi, ce n'est pas gratuitement que Helmut Kallmann, chercheur important et pionnier de l'histoire musicale canadienne, affirme ceci :

“Early Canadian music journals are invaluable (though far from complete) documentary sources for historians : they furnish the thousands of little facts from which can be pieced together the story of Canadian musicians and musical societies.”¹

Bien qu'elle nous renseigne sur des aspects événementiels, cette presse spécialisée, par sa simple existence, révèle également une situation particulière de l'art dans la société. Dès 1860, sa présence nous permet « [...] tout aussi bien de reconstituer, au fil des jours et des semaines, le déroulement des activités sociales et artistiques que de dégager les opinions et commentaires surgis de ces événements considérés isolément. »²

On comprend que les chercheurs se soient principalement intéressés aux périodiques musicaux car ceux-ci pouvaient les informer sur des sujets précis. Mais on fait peu de cas de la présence et du rôle d'ensemble de ceux-ci au Québec. Il serait pourtant éclairant de saisir leur fonctionnement, leur impact dans cette période de mise en place des institutions et de l'identité musicale. Nous le verrons à travers divers aspects tels l'éducation, la professionnalisation ou le commerce, le monde de la musique se transforme entre 1890 et 1959.

¹ Helmut Kallmann, *A History of Music in Canada 1534-1914*. Toronto, University of Toronto Press. 1960. p. 195.

² Hélène Paul, « *Le Canada musical (1917-24) : miroir d'une ville, reflet de deux continents* ». *Les cahiers de l'ARMuQ*, no 13, 1991. p. 48.

État des connaissances

Les recherches en histoire de la musique au Québec sont peu nombreuses. En majorité, elles ne présentent pas de problématiques élaborées, mais elles consistent essentiellement à recueillir des informations.

Périodisation

Les chercheurs ne disposent pas de nombreuses synthèses en histoire de la musique, mais il existe suffisamment de textes pour que l'on puisse déterminer une périodisation solide. En calquant d'abord le modèle traditionnel, on divise les phases du développement de la musique au Québec avec les dates établies dans l'historiographie politique ou générale. Ainsi de 1608 à 1760, la période du régime français, les chercheurs constatent une activité restreinte mais bien existante³. Que ce soit une vie musicale animée d'un côté par les bals et autres événements mondains ou, de l'autre, inscrite dans le cadre du prosélytisme chez les Amérindiens, on la retrouve toujours bien active. Nous le retiendrons, la musique religieuse garnit beaucoup de lutrins.

La conquête marque aussi une rupture à cause d'un avancement de la musique profane qui se fait majoritairement à travers la musique militaire⁴. Il est pourtant faux de croire que ce fut une période de progrès rapide pour la musique ou les arts en général. 1760 est peut-être prise en considération par Kallmann pour l'histoire du Canada mais Odette

³ Helmut Kallmann, *op. cit.*; Willy Amtmann, *La musique au Québec : 1600-1875*, Montréal, Éd. de l'homme, 1976, 420 p. ; Odette Vincent, *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, IQRC, 2000, 159 p. ; Élisabeth Gallat-Morin et Jean-Pierre Pinson, *La vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery, Septentrion, 2003, 570 p.

Nous avons décidé de ne pas retenir le livre de Amtmann pour la suite de ce travail pour quelques raisons. Les informations contenues dans ce livre sont à peu près toutes présentes dans l'étude Kallmann, et la période couverte ne nous concerne que très peu. Enfin, après la parution des travaux d'Élisabeth Gallat-Morin sur la Nouvelle-France, les propos de Amtmann perdent un peu de leur actualité.

⁴ Helmut Kallmann. « Aperçu historique », *Aspects de la musique au Canada*, Arnold Walter, dir., University of Toronto Press. 1969. p. 33.

Vincent, qui concentre son étude sur le Québec, ne croit pas très utile de séparer les temps de l'impérialisme en raison d'un changement de mère patrie.

On pose une autre borne à la fin des années 1860. Que l'on fasse coïncider le début de la période avec la Confédération, repère traditionnel, ou avec l'élaboration d'une maison d'enseignement⁵, le moment et les conditions sont à peu près les mêmes. Mais le point de référence montre une différence historiographique essentielle ainsi qu'une distinction dans les intérêts. La musique suit-elle le cours de l'histoire générale, un peu comme à sa remorque ? Ou peut-on déceler dans son propre parcours les sillons témoins de son unicité ?

Le milieu du XIX^e siècle est marqué par la régularisation des institutions. Entendons par là que les concerts et les sociétés musicales se font plus stables et plus durables. La vie musicale en général voit aussi apparaître des écoles et des conservatoires, des publications spécialisées et des instruments faits au pays. Enfin, la demande de composition canadienne passe à un nouvel échelon. Kallmann parle pour cette période de « new vigour »⁶.

Cette plage temporelle s'étend jusqu'en 1914, autre date consacrée. C'est vraiment un moment faste dans l'histoire de la musique au Canada et au Québec. L'activité intense qui naît des efforts locaux et retentit, un peu, à l'extérieur du pays, donne à croire que la transition vers la modernité et le professionnalisme est bien entamée. Sur le plan strictement musical, de grandes œuvres sont jouées et plus de Canadiens font partie de l'univers musical du pays dans les sphères qui entourent une vie musicale en pleine expansion⁷. Il faut rappeler que le développement du commerce et de l'industrie, lié à la progression démographique, pointe dans la même direction, c'est-à-dire en faveur d'une vie musicale plus riche. En témoignent les textes de Marie-Thérèse Lefebvre et de Mireille Barrière dans *La vie culturelle à Montréal vers 1900*⁸.

Puis vient la Grande Guerre, la modernité artistique et toutes sortes de transformations dans la société. Pour Kallmann, ces transformations se font sentir d'abord sur le plan technologique. Le développement des moyens de diffusion (radio, disques et plus tard la télévision) après la guerre change en profondeur l'aspect de l'univers musical canadien et

⁵ Odette Vincent, *op. cit.*, p. 27.

⁶ Helmut Kallmann, *op. cit.* 1960, p. 91.

⁷ *Ibid.*, p. 121.

⁸ Micheline Cambron, dir. *La vie culturelle à Montréal vers 1900*. Montréal. Fides. 2005, 413 pages.

québécois. Par ailleurs, la spécialisation, qui est caractérisée par la séparation entre musiciens amateurs et musiciens professionnels ainsi qu'entre public et musiciens, continue d'accentuer les différences avec la période d'avant-guerre⁹. Notons aussi la présence de beaucoup de musiciens immigrants (Européens non britanniques) qui contribueront à un début de reconnaissance extérieure. Ce qui est vrai pour le Canada est aussi vrai pour le Québec. Dans les années cinquante, modernité et professionnalisme finiront par être intégrés à l'aventure musicale québécoise et canadienne¹⁰.

La vision d'Odette Vincent sur le parcours musical continue d'alimenter un constat fait depuis le début de ce survol de la périodisation : les auteurs ne justifient pas toujours leurs points de rupture avec des éléments de nature similaire. Si les travaux de Kallmann ont eu, de toute évidence, beaucoup d'influence sur Vincent, on retrouve malgré tout quelques endroits où il y a distinctions. Dans la démarche du premier, la périodisation retenue se tient près des repères traditionnels d'analyse de l'histoire, nous l'avons dit. Vincent évoque autrement des dates pourtant relativement similaires. Ainsi, ce n'est pas la Confédération mais la naissance de l'Académie de musique de Québec qui est retenue pour signifier un changement. À la fin de cette période, Vincent est très préoccupée par les éléments de modernité culturelle¹¹ qui vont poindre aux alentours de la guerre. Bref, l'approche de Vincent se distingue de celle de Kallmann en s'appropriant des dates significatives et des événements symboliques pour l'histoire de la musique. Comme on l'a vu dans le cas du Conservatoire de musique de Québec, des événements d'envergure appartiennent à la sphère de l'éducation musicale. Cet espace est responsable de trop de changements pour que l'on passe à côté sans s'y intéresser.

Éducation

Ce parcours est intimement lié à celui même de la musique. Quelles richesses peut acquérir un art sans le développement de son enseignement, de sa formation ? Et cela débute quand les missionnaires apprennent le chant aux autochtones que l'on souhaite christianiser.

⁹ Helmut Kallmann, *op. cit.* 1960. p.53.

¹⁰ *Ibid.*, p.54-55; Odette Vincent. *op. cit.*, p. 99.

¹¹ Odette Vincent. *op. cit.*, p. 62.

Vinrent ensuite des maîtres de chorales au XVIII^e siècle ou autres musiciens et enseignants immigrants. Ils viennent parfois des États-Unis mais souvent de l'Europe. Nombre d'Allemands laissent ainsi un héritage enviable au Nouveau Monde. Retenons deux éléments quant aux professeurs de musique, qui restent applicables jusqu'à l'orée du XX^e siècle. D'abord la figure multiforme du musicien qui doit enseigner, jouer et même souvent composer, quand ce n'est pas importer de la matière à enseigner alors que celle-ci est peu accessible¹². D'autre part, ce sera longtemps une tâche extrêmement compliquée que de faire la distinction entre le maître et le filou, d'autant plus que, aux environs de la Confédération, la demande de plus en plus forte laissera le champ libre aux charlatans. Le besoin de régulariser l'enseignement de la musique devient fondamental.

C'est pourquoi l'apparition de maisons d'enseignement de qualité revêt une si importante couleur dans l'histoire de la musique. À ce titre, le dernier quart du siècle montre un développement sans précédent ; en 1913, il y aura autour de cinquante conservatoires de musique à travers le Canada alors que l'on fondait le premier établissement en 1868¹³. Peu survivront jusqu'aux années 1960.

Cette éducation s'adresse peu aux grands musiciens qui eux traversent l'Atlantique pour se former. En effet, il faut distinguer

deux types différents d'éducation musicale : l'un destiné à la minorité, à ceux qui ont du talent, qui persévèrent, bref, aux futurs professionnels de la musique; l'autre adapté au grand nombre, aux amateurs, [...] à tous ceux pour qui la musique restera une source de plaisir et un enrichissement vital.¹⁴

Sur quoi peut-on alors compter pour nourrir l'intérêt de la majorité ? La diffusion dans la presse sera l'une des voies de transmission d'un savoir musical, nous le verrons plus loin. L'éducation générale aura éventuellement un impact en pourvoyant des cours de musique. Mais cet enseignement aux niveaux primaire et secondaire tarde à s'organiser sérieusement¹⁵. Par ailleurs, des sociétés pour musiciens amateurs se constituent dans les années quarante et

¹² Voir à ce propos le parcours d'un Friedrich Heinrich Glackemeyer dans Kallmann. *Op cit.* 1960, p. 50-55.

¹³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁴ Arnold Walter, « Le développement de l'éducation musicale ». *Aspects de la musique au Canada*, Arnold Walter, dir., University of Toronto Press, 1969. p. 244-245.

¹⁵ *Ibid.*, p. 261-266.

cinquante. On doit aussi compter sur les festivals, les camps d'été ou, plus près du quotidien, les médias généralistes ou spécialisés.

Le cas de Frédéric Pelletier illustre bien cette dernière facette. Pédagogue dans des maisons d'enseignement de haut niveau et même souvent gestionnaire de celles-ci, il prend beaucoup de son temps pour animer la vie musicale québécoise¹⁶. Ses textes, critiques ou autres, parus dans plusieurs périodiques, dont *Le Devoir*, ont eu des répercussions importantes tant chez les initiés que pour les amateurs. « À voir le cas que l'on faisait de ses propos, Pelletier apparaît comme une personnalité forte de la musicographie au Canada dans la première moitié du XX^e siècle. »¹⁷ Dans le même esprit, Charles-Onésime Lamontagne, chanteur et imprésario, souhaite avec *Le Canada musical* « développer chez les nôtres un intérêt profond [de l'art musical] [...et] augmenter considérablement le nombre de mélomanes. »¹⁸. Ces exemples montrent comment le musicien peut prendre très au sérieux l'avancement de son art dans la cité et la nécessité de l'initiation, de la formation d'un public. On doit voir également les deux approches. La revue n'est pas le journal. Ces deux types de périodiques ne visent pas les mêmes publics ni les mêmes objectifs. Reste que si certains travaillent à cette tâche, d'autres, ou les mêmes souvent, se battent pour que la société québécoise ait un système d'éducation professionnel de qualité.

Ainsi les efforts des Joseph Gould, Guillaume Couture, Edmond Hardy ou Alphonse Lavallée-Smith visent à offrir une alternative aux études à l'étranger à travers le conservatoire. Quand pourra-t-on dire qu'il est possible de former de grands musiciens ici ? « Jusqu'en 1920, l'éducation musicale professionnelle était à peu près inexistante en Amérique du Nord. L'Europe demeurait La Mecque de tous les musiciens de talent, un véritable lieu de pèlerinage[...] »¹⁹, affirme Arnold Walter. Il est vrai que la musique se fait

¹⁶ Vivianne Émond, « Frédéric Pelletier (1870-1944), musicien et critique musical », *Les cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol 2, no 2, 1998, p. 89-99. Et Vivianne Émond, « Frédéric Pelletier et la critique musicale à Montréal dans la première moitié du XX^e siècle », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 12, 1990, p. 62-69.

¹⁷ *Ibid.*, 1990, p. 69.

¹⁸ [Lamontagne]. [Éditorial] *Le Canada musical*, 1, 1 (5 mai 1917) : 8. cité dans Hélène Paul. « *Le Canada musical* (1917-24) : miroir d'une ville, reflet de deux continents ». *Les cahiers de l'ARMuQ*, no 13, 1991, p. 50.

¹⁹ *Ibid.*, p. 245.

lentement un nid à l'université aux débuts des années 1920 (McGill, Laval) puisque les conservatoires laïques, publics et surtout gratuits arrivent quelque vingt ans plus tard.

« En 1964, la moitié des instrumentistes de l'OSM [Orchestre Symphonique de Montréal] ont été formés au Conservatoire [de musique et d'art dramatique du Québec]. »²⁰. Voilà qui permet de se faire une idée de l'état d'avancement de la formation professionnelle du musicien. On a voulu une éducation de haute qualité pour former des musiciens de stature élevée, il est possible de voir ce désir comme une des conséquences, un symptôme d'une marche vers la professionnalisation d'un métier. Regardons de plus près cette tendance.

Professionnalisation

L'éducation est donc un élément clé dans cette profonde évolution qu'est la professionnalisation des métiers de la musique. Celle-ci est essentielle pour le développement complet de l'art musical et pour l'atteinte de la maturité. Les métiers de la musique deviennent professionnels quand ceux qui les exercent peuvent en vivre. Il faut en même temps que soient comblées les lacunes dans la compétence (la formation)²¹. Une manière de voir le progrès en la matière est de retenir des faits qui témoignent des pas effectués dans cette direction. L'organisation en sociétés, la régularisation des activités de celles-ci ou la formation de groupes de défense des droits ou de prises de paroles en sont quelques indices.

On peut réfléchir au succès des compagnies d'art lyriques à partir des années 1920²². La Société canadienne d'opérette, fondée en 1921, qui pendant douze années propose des spectacles de qualité très courus, est elle-même une petite entreprise. Puis entre 1936 et 1955, les Variétés lyriques connaissent un parcours jusque-là jamais observé. La performance de telles organisations nécessite un niveau de professionnalisme que l'on doit reconnaître.

La fondation de la Ligue canadienne des compositeurs en 1951 est une autre étape dans ce parcours. Créé pour donner une vitrine aux créations canadiennes, cet organisme « a joué un rôle essentiel dans la reconnaissance du métier de compositeur au Canada et au

²⁰ Odette Vincent. *op. cit.* p. 77.

²¹ Helmut Kallmann « Profession musicale ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd 1993, p. 2781.

²² *Ibid.*

Québec. »²³ En 1954, on organise des représentations qui offrent au menu des œuvres de leurs membres. Mais cette entreprise arrive tardivement ; un long cheminement précède ces importantes percées.

Le côtoiement des musiciens et compositeurs européens, sur le vieux continent lors de la formation, ou en Amérique pour une tournée ou une carrière, a beaucoup fait pour hausser le professionnalisme²⁴. Souvent modèles en plus d'être metteurs en scène d'une pièce qui reste à écrire, les musiciens immigrants joueront un rôle de premier plan dans l'histoire de la musique en Amérique. Ils furent professeurs, musiciens ou chefs de chorales ou d'orchestres, organisateurs de sociétés musicales. À ce titre, c'est autour de la Confédération, nous l'avons déjà souligné, que les activités d'orchestre se régularisent. La stabilité d'un orchestre demande d'abord un nombre suffisant de musiciens professionnels. Puis il faut de l'argent et les sources sont rares. Notons que l'État ne subventionne pas substantiellement les arts avant 1951²⁵, ce qui ralentit l'évolution du statut des musiciens. Tant que l'on emploiera des amateurs, il sera impossible d'avoir une activité permanente. Celle-ci est possible dans les années trente à Montréal, avec le Montreal Orchestra, puis avec la Société des Concerts Symphoniques de Montréal, ancêtre de l'OSM.

À Québec, les interprètes ont pu évoluer au sein d'un orchestre dès 1903. Mais la stabilité est longue à acquérir ; cet orchestre est permanent en 1960 seulement. Toronto a été la seconde ville à avoir un orchestre symphonique, en 1908. La plupart des orchestres des autres villes canadiennes se développent dans les années soixante. On a vu plus haut les tentatives (réussies à demi étant donné leur disparition) dans l'art lyrique. Mais la Canadian Opera Company, apparue en 1950, sera la première grande institution de l'opéra au pays. Son histoire rappelle les liens étroits entre le développement de l'éducation et la professionnalisation. En effet, c'est à la suite de la fondation du Royal Conservatory Opera School, que l'on mit sur pied l'organisme qui sera la « plus importante compagnie lyrique au Canada dans la seconde moitié du XX^e siècle »²⁶.

²³ *Ibid.*

²⁴ Helmut Kallmann, *op. cit.* 1960, p. 202.

²⁵ Odette Vincent, *op. cit.* p. 65.

²⁶ Carl Morey, Christopher Morris « Canadian Opera Company », *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 497.

La professionnalisation est le passage d'une activité à l'âge adulte. On peut supposer qu'à l'image de l'adulte, certains domaines de l'activité musicale acquièrent leur personnalité propre. Ainsi l'exemple de la composition peut être indicateur des progrès musicaux et professionnels. Si le nombre de compositeurs augmente, la qualité et la contemporanéité des créations évoluent à un rythme tout autre. Quand Kallmann affirme que « [...] for a young and immature country Canada had produced an impressive number of composers by the time of World War I »²⁷, il rappelle aussi que leurs travaux ne sont pas très innovateurs (« sterile eclectism »²⁸) du point de vue du style.

L'histoire de la composition éclaire le parcours qui nous intéresse ici. La période française est marquée par la musique religieuse et « l'esthétique musicale française »²⁹. Ainsi, des origines européennes jusqu'en 1918, on parle d'une « colonie musicale ». Mais après la guerre, un compositeur comme Claude Champagne préfigure toute une série de créateurs au Canada anglais comme au Québec dont les œuvres pourront être considérées et évaluées au côté de productions étrangères de haut calibre. En 1918, Champagne écrit une première œuvre importante, *Hercule et Omphale*. Mais c'est dix ans plus tard qu'est produite la très signifiante *Suite canadienne*. Rodolphe Mathieu créera aussi à l'intérieur de cette frange dite moderne³⁰. Malgré ces quelques pointes d'audaces que défend un Léo-Pol Morin dans les pages du *Nigog* (1918), cette éphémère mais importante publication mensuelle, il faudra « attendre la fin de la Deuxième Guerre pour assister à l'éclosion d'une véritable pensée moderne en composition. »³¹

Par ailleurs, *Le Nigog* n'est pas le seul à avoir joué un rôle pour le monde de la composition. Dans un autre style, plusieurs revues ont publié des œuvres canadiennes donnant, si ce n'est un coup de main pour la modernité, une aide précieuse quant à la diffusion. Pensons notamment au *Passe-temps* (1895-1935; 1945-1949) qui, au cours de son

²⁷ Helmut Kallmann, *op. cit.* 1960, p. 260.

²⁸ *Ibid.*, p. 236.

²⁹ Andrée Desautels, « Histoire de la composition musicale au Canada », *Aspects de la musique au Canada*. Arnold Walter, dir., University of Toronto Press, 1969, p.89.

³⁰ « Dans le contexte de la musique, le mot *moderne* est associé à la nouvelle esthétique caractérisée par l'affranchissement du système des tonalités. l'éclatement de la notion traditionnelle de la forme musicale et l'apparition de nouvelles sonorités » Odette Vincent, *op. cit.* p. 84.

³¹ *Ibid.*, p. 91.

existence, a publié près de 4000 morceaux de compositeurs canadiens, allant de Calixa Lavallée à Claude Champagne et Rodolphe Mathieu, en passant par Frédéric Pelletier et Ernest Lavigne. Parce que l'art ne doit pas se restreindre aux tiroirs de son créateur ni au cercle limité de quelques privilégiés, il a besoin de se propager pour exister. Une création doit être vue ou entendue, admirée ou jouée ; ressentie pour être vécue et enfin vivre pour être reconnue et avoir une signification, un sens. C'est pourquoi nous réservons une place aussi cruciale à la diffusion et à l'aspect commercial de la vie musicale.

Gagner sa vie comme musicien, surtout dans une discipline unique telle que la composition, le chant ou la pratique d'un instrument, n'a été possible au Canada que depuis assez récemment pour un nombre relativement élevé de personnes. Plus encore qu'en Europe, le musicien au Canada a longtemps dû s'adonner à des occupations diverses [...].³²

Commercialisation et diffusion

Au XIX^e siècle, les commerçants de biens reliés à la musique, partitions ou instruments, étaient bien souvent eux-mêmes musiciens. F.-H. Glackemeyer ou J.-C. Bruneis en sont des exemples. On ne peut contourner la question des activités multiples du musicien ; professeur, interprète, compositeur, marchand, etc. L'activité marchande qui parcourt la vie musicale québécoise et canadienne aura des répercussions sur celle-ci. La diffusion du travail de ces compositeurs en est une.

Les progrès technologiques du XX^e siècle seront utilisés allègrement pour faire entendre les avancées créatives canadiennes. La radio d'État, comme plus tard la télévision, « a joué un rôle d'initiatrice à une époque où, à part les concerts, la population avait peu accès à la musique d'art. »³³ Elle fait le lien entre le compositeur et le public, donnant au premier l'impression de ne pas écrire que pour un petit nombre. L'autre aspect intéressant de la radio est de diffuser une musique de qualité, pas nécessairement canadienne, mais qui contribue tout de même à la formation du public.

Puis, il n'y a pas que la radio d'État. Les postes privés ont aussi un rôle quoique moins bien assumé à cause de considérations de rendement économique. À Montréal, CJMS

³² Helmut Kallmann « Profession musicale ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd 1993, p. 2781.

³³ Odette Vincent. *op. cit.* p. 72.

et, dans une moindre mesure, CKVL font une place à la musique classique dans leur programmation. La musique composée par des Canadiens accompagnera souvent des productions de l'Office national du film. Dès 1940, il y existe un département de musique³⁴. Le disque canadien sera longtemps sous contrôle étranger. C'est dans les années soixante que les premières initiatives locales prennent corps. Bien sûr, on a déjà enregistré des artistes canadiens, mais il ne faut pas trop compter sur les autres pour fournir de la visibilité aux œuvres d'ici.

Sans compter que ces éléments arrivent bien tard. Avant la radio et en dehors des concerts, la musique profane écrite existe quand même : on peut l'entendre dans les salons³⁵. La publication de la musique en feuilles est donc une activité de premier plan pour la diffusion d'un type d'œuvre. Il est intéressant de noter que l'édition se développe indépendamment mais simultanément à la composition pendant la période qui va de la Confédération à l'aube de la Première Guerre mondiale³⁶.

D'abord servies en accompagnement des journaux littéraires, on retrouvera des partitions publiées seules à partir de 1850. Dès 1880, il y aura autant de pièces musicales publiées au pays qu'en 1950³⁷. Il faut par contre différencier deux catégories de partitions. D'abord, il y a celles qui visent à rejoindre le marché le plus étendu possible à travers des pièces de musique légères : danses, marches et autres ballades. À l'autre bout du spectre, une tendance qui rejoint les instrumentistes de haut niveau : la publication d'œuvres sérieuses. Elles seront souvent éditées aux États-Unis ou en Angleterre. Il semble qu'il y ait un point de rencontre entre les deux univers dans la musique religieuse et les compositions à saveur patriotique qui trouvent des intéressés partout.

Est-il besoin de dire que l'on se préoccupera davantage de publier des créations issues de la première catégorie ? L'entreprise étant beaucoup plus rentable, les A. J. Boucher, J.W. Herbert, John Lovell, Henry Prince ou Eusèbe Sénécal donneront amplement dans la réimpression de feuilles éditées d'abord à l'étranger³⁸. Par ailleurs, un magazine comme *Le*

³⁴ John Roberts, « Les moyens de diffusion », *Aspects de la musique au Canada*, Arnold Walter, dir., University of Toronto Press, 1969, p. 230.

³⁵ Odette Vincent, *op. cit.* p. 45.

³⁶ Helmut Kallmann, *op. cit.* 1960. p. 257.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 114.

Passe-temps sert d'exemple à une pratique répandue. On utilise ce périodique pour publier des pièces musicales. Comme le souligne Odette Vincent, « la plupart de ces pièces sont des morceaux de salons ou des extraits d'opéra français de l'époque, mais y est publiée également une quantité appréciable de musique canadienne »³⁹. Ce qui laisse supposer que certaines revues spécialisées en musique ont joué un rôle de diffuseur à une époque où les moyens de diffusion étaient limités.

Les revues musicales

Ainsi en plus d'être témoins privilégiés et observateurs de qualité, les périodiques jouent-ils un autre rôle ? L'emploi que l'on fait d'eux en tant que source d'informations confirme cette position spéciale occupée dans le monde de la musique. Mais au-delà de ce constat, il faut retenir quelques considérations différentes et significatives sur les périodiques. Helmut Kallmann rappelle non seulement le rôle de ceux-ci pour l'éducation, mais aussi toute la démarche qui émane de leur apparition et de la place qu'ils ont prise. La promotion des connaissances et du goût en musique ne cesse d'être rappelée. On met aussi en relief l'aspect divertissant de nombre de ces revues.

Apparue dans les années 1860, la revue spécialisée en musique est un phénomène qui retient surtout l'attention par l'éphémérité de la plupart de celles-ci et par leur nombre impressionnant. On attribue cette vie écourtée à des échecs économiques qui trouvent leur source dans plusieurs éléments⁴⁰. La dure rivalité des productions étrangères de même nature, des problèmes dans la « cueillette de l'information » ou reliés à l'organisation des contenus mais surtout « l'indifférence des lecteurs et des écrivains canadiens »⁴¹ sont toutes des raisons évoquées pour expliquer cette courte durée.

Heureusement il existe des exemples de longévité. Ainsi, il est plus probable de survivre quand on traite la musique, sous un angle divertissant, avec une approche généraliste, à moins que la revue ne serve de bulletin de liaison ou d'information, lié à un groupe professionnel ou à une union amateur. De plus, lorsque l'on accompagne le

³⁹ Odette Vincent, *op. cit.* p. 47.

⁴⁰ Helmut Kallmann, « Périodiques ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993. p. 2677.

périodique de musique en feuilles, on séduit bien souvent un public intéressé. Il y aurait d'ailleurs trois buts avoués dans cette dernière pratique : faire la promotion des créations canadiennes (ce qui serait en réalité plus ou moins réussi), donner accès à la *bonne* musique et fournir une musique techniquement accessible au plus grand nombre⁴².

Helmut Kallmann est assurément parmi les chercheurs canadiens en musique les plus connus. Il s'est intéressé très tôt aux compositeurs canadiens et à la vie musicale du pays. C'est aussi le premier à avoir posé un regard sur la presse musicale. Il en propose d'ailleurs une typologie valable pour la période qui s'étend jusqu'aux années 60. Ainsi, ces revues adopteraient une des quatre formules basées sur le rapport à créer entre le public et les connaisseurs (critiques et professeurs): éducative, commerciale, professionnelle ou générale⁴³. Dans la première catégorie, on publie une feuille qui s'adresse aux étudiants de tel ou tel conservatoire. On cherche aussi, dans d'autres cas, à atteindre un grand public avec une approche très éducative, liée à la musique dite sérieuse. La revue d'aspect commercial est soit une publication de commerçants qui offrent des produits, soit une feuille liée à la diffusion de musique légère et d'annonces de spectacles. L'approche nommée professionnelle fait référence aux bulletins produits par des organismes et destinés à des membres ou à un lectorat relativement bien désigné. Enfin, les revues dites générales touchent à des aspects des trois autres formules sans toutefois s'y cantonner. On retrouve parmi celles-ci, des revues qui traitent de toutes sortes de choses en plus de la musique. L'exemple du *Passe-temps* résume bien notre propos : mode et musique s'y côtoient.

À partir des années 1950, la situation change⁴⁴. Beaucoup de revues sont disparues. Celles qui apparaissent peuvent encore être intégrées dans la typologie, même si on sent une tendance différente.

Le Canada musical est étudié par Hélène Paul⁴⁵. Il s'agit d'un périodique qui ne propose pas de musique en feuilles mais offre toutes les informations en ce qui concerne

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Helmut Kallmann, « A Century of Musical Periodicals in Canada », *The Canadian Music Journal*, vol 1, 1956-57, p. 41.

⁴³ *Ibid.*, p. 40-43.

⁴⁴ Helmut Kallmann, « A Century of Musical Periodicals in Canada (concluded) », *The Canadian Music Journal*, vol 2, 1957, p. 29.

⁴⁵ Hélène Paul. « *Le Canada musical* (1917-24) : miroir d'une ville. reflet de deux continents », *Les cahiers de l'ARMuQ*, no 13. 1991. p. 48-65.

l'activité musicale de Montréal. Charles-Onésime Lamontagne, car il s'agit principalement de son œuvre, fait savoir qu'il a à cœur le développement de mélomanes et l'éducation du public. En plus, il assure que le fait canadien sera traité. L'étude d'Hélène Paul montre que même si *Le Canada musical* aborde toujours un peu les artistes locaux, il n'en fait pas fréquemment une priorité.

Par ailleurs, ce périodique révèle une foule de renseignements tant sur le quotidien artistique que sur la perception qu'en ont les gens du milieu. De plus, l'intérêt de C.-O. Lamontagne pour les nouvelles étrangères (il se nourrit des périodiques d'outre-mer et de ceux des États-Unis) montre une image d'un Québec conscient, en partie du moins, d'une situation internationale assez défavorable aux artistes. De cette façon, on comprend que « la situation désespérante ou considérée comme telle de la vie musicale montréalaise est beaucoup plus le symptôme d'une époque bouleversée culturellement, politiquement et économiquement que le résultat de l'inertie d'une collectivité. »⁴⁶ Voilà donc un exemple d'utilisation d'un périodique comme source primaire d'information sur une société encore plus que sur une simple communauté de musiciens. C'est dire comment une source peut être bavarde lorsque l'on sait l'interroger ingénieusement.

Le Canada musical avait derrière lui C.-O. Lamontagne et non une équipe comme on le rencontre souvent ailleurs. Dans cet esprit, les études dans d'autres domaines riches en périodiques comme la littérature ou les idées, montrent que ces oeuvres sont souvent partie prenante d'un réseau ou elles-mêmes une expression du réseau. Ainsi nous croyons qu'un tel phénomène peut exister dans le monde de la musique et que cela se reflète dans les périodiques. Nous croyons de plus, que les personnes impliquées, au même titre que le choix de la formule, peuvent influencer le succès ou l'échec d'une telle entreprise.

Le projet

Ainsi, la question que l'on traitera comporte plusieurs éléments. Il s'agira d'abord de comprendre les fonctions des périodiques. Pour réaliser ce projet, il a d'abord fallu sélectionner l'objet d'étude. Nous avons donc retenu tous les périodiques publiés au Québec

⁴⁶ *Ibid.*, p. 62.

de 1890 jusqu'en 1959. Nous reviendrons sur cette périodisation qui peut sembler curieuse au premier abord.

Notre intérêt se porte tant vers la *proposition* des revues, vers leurs objectifs avoués qu'aux inscriptions réelles, sises dans les fibres du papier. Ce qui permettra de *classer* en quelque sorte les publications, selon la typologie de Kallmann. Tentons de comprendre ce qui nous permettra de les inclure dans telle ou telle catégorie. Est pédagogique toute démarche qui s'aligne sur la diffusion du savoir musical. Les cours, évidemment, mais aussi les conseils ou propos dont le but est d'améliorer la pratique d'un instrument ou le jeu d'un musicien entrent dans l'approche pédagogique. Autrement, l'enrichissement des connaissances sur la musique est, par extension, un geste pédagogique. Proposons que ceux qui s'intéressent aux professeurs de musique ou aux institutions d'enseignements démontrent ce désir de transmission du savoir musical.

Un périodique à caractère professionnel optera pour ce qui touche l'activité des musiciens ou d'un groupe particulier qui œuvre dans le monde de la musique. La professionnalisation est le processus par lequel une activité sera reconnue comme un métier, pourra permettre à celui ou celle qui la pratique de gagner de l'argent. Elle implique aussi l'établissement de certaines normes en ce qui concerne la formation de cette personne. Il y a donc quelques étapes dans cette démarche. C'est pourquoi, on y inclura ce qui touche la reconnaissance du travail des musiciens et, par exemple, l'exigence de meilleures conditions. Toujours lié à la question du travail, ce rôle des périodiques peut sembler englober trop de choses, mais montre par le fait l'étendue du chemin à parcourir. Les périodiques qui s'intéressent à ces questions, parce qu'ils représentent un groupe ou parce qu'ils trouvent pertinent de soulever ces questions se verront donc associés à un rôle professionnel.

Le rôle commercial est aussi difficile à cibler précisément. Un périodique étant essentiellement un produit que l'on doit vendre, il comporte presque automatiquement un potentiel commercial. Ainsi il faudra être vigilant pour ne pas confondre une démarche visant à vendre le périodique et une démarche visant à faire du commerce. La distinction est subtile mais pourtant essentielle. D'ailleurs, les périodiques ne tomberont sûrement jamais dans une seule catégorie. Supposons qu'on trouvera dans la plupart des publications qui seront étudiées des éléments qui ne les destinent pas à tenir un seul rôle. Nous tenterons donc de chercher chacun des aspects pédagogique, commercial et professionnel dans tous les périodiques

retenus. De plus, la proportion de chacun de ces éléments, la place accordée aux différents propos sont aussi importantes, et témoigneront d'un réel intérêt chez l'équipe de rédaction pour ces questions.

Nous voulons également connaître le milieu musical touchant de près ou de loin à l'élaboration du périodique. En plus de ce que Kallmann a pu émettre quant aux facteurs de succès, il semble que ces réseaux aient un rôle à jouer dans l'orientation de la publication.

Nous proposons deux hypothèses. D'abord que le développement de la presse musicale se soit fait en lien avec les fonctions qu'elle a remplies. C'est-à-dire que, dépendamment des rôles qu'elle joue, une publication a plus ou moins de chance de survivre. Conséquemment, elle aura plus ou moins de répercussions sur le milieu de la musique et sur celui de la presse musicale. En plus de cela, nous croyons qu'il existe un lien entre ce milieu de la musique et le déploiement des périodiques musicaux. Les orientations choisies par chacun de ceux-ci ne sont pas arbitraires. Ils correspondent aux préoccupations d'acteurs de la scène musicale qui ont des priorités, des intérêts et des volontés. Incidemment, les animateurs de chaque publication auront aussi une influence sur sa réussite ou son échec.

Par ailleurs, il existe un parcours étudié des revues musicales⁴⁷ en France. La démarche a montré l'opposition qui existe entre certains clans. Outre cette opposition que nous ne tenterons pas de trouver ici, cela rappelle l'engagement et l'influence d'individus et de groupes d'individus dans la conduite d'une publication.

Méthodologie

Pour parvenir à ces fins, il faut traverser quelques étapes. La première est le repérage des périodiques. Notre périodisation se distingue en partie de celle généralement acceptée. Quoique l'on retrouve des périodiques de musique dès 1860, nous avons choisi 1890 comme point de départ car, à partir de cette date, ou disons durant cette décennie, il y a stabilisation, modification et activation de la production. On enregistre autant de lancements de périodiques durant la seule décennie 1890-1899 que durant les trois décennies précédentes.

⁴⁷ François Vincent, « Le parcours historique des revues musicales », *La Revue des revues*, vol. 2. 1986, p. 44-59.

C'est aussi durant cette décennie que *Le Passe-temps* commence à être publié, événement qui n'aurait pu arriver avant. Si cela a un si grand impact, c'est qu'il s'agit de la plus importante revue, en termes de durée, mais aussi parce que son propriétaire a simplifié la publication de musique en feuilles. Il a inventé « un procédé de gravure musicale à la fois rapide et bon marché »⁴⁸ qui a sûrement dû avoir des répercussions ailleurs dans le milieu de la publication de périodiques. Enfin, *Le Canada artistique* apparaît en 1890 et l'on peut reconnaître en lui l'un des derniers représentants de ces revues qui tentent de percer depuis 1860. Il fait figure d'archétype. Ses préoccupations, sa durée de vie, son contenu en font, en quelque sorte, le représentant des périodiques de cette première période.

La presse subit à la fin du XIX^e siècle d'importants changements. Le nombre de publications se multiplie et leur forme se diversifie. [...] La décennie [1895-1905] voit aussi la naissance d'un très grand nombre de périodiques, souvent éphémères et à petits tirages, qui atteignent un lectorat particulièrement actif sur le plan culturel et contribuent à diffuser les œuvres des artistes locaux.⁴⁹

On retient donc cette période car elle montre l'endroit où l'on se dirige mais aussi celui d'où l'on vient.

Le choix de 1959 suscite moins de questionnement. Les chercheurs s'entendent généralement pour situer dans le milieu ou à la fin des années cinquante un certain passage à la modernité. Passage qui chamboule suffisamment l'ordre des choses pour que l'on distingue un avant et un après. Encore ici, il y a un peu de l'avant et un peu de l'après. Les coupures radicales sont des inventions bien utiles en histoire mais elles se révèlent rarement si nettes en réalité. 69 années que nous diviserons en trois chapitres : 1890 à 1916 d'abord, 1917 à 1939 ensuite et finalement 1940 à 1959.

Il faut ensuite sélectionner dans la cinquantaine de périodiques un nombre plus restreint qui suffira à représenter toutes les catégories de publications. Pour y parvenir nous utiliserons la typologie avancée par Kallmann et évoquée plus haut. Non dans la recherche d'une forme de périodique « pure », mais plutôt en cherchant les éléments typologiques dans chaque publication. Avec cet émondage, il faut également s'assurer d'avoir des revues dont les premiers numéros sont accessibles. En effet, il faut pouvoir lire les *propositions* pour

⁴⁸ Odette Vincent, *op. cit.* p. 46.

⁴⁹ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 320.

ensuite vérifier, selon un échantillonnage des numéros suivants, ce qu'offrent réellement les gens de la revue. Nous avons choisi d'étudier un numéro disponible sur dix. Deux périodiques ont échappé à cette démarche pour la même raison : leur périodicité faisait en sorte qu'il y aurait eu trop de numéros à dépouiller. *Le Passe-temps* et *La Semaine à Radio-Canada* (1950-1966), respectivement bimensuel et hebdomadaire, ont donc fait l'objet d'une étude d'un numéro par année. De plus, dans le cas du *Passe-temps* il connaîtra un changement de périodicité et ainsi pour cette seconde partie de son existence (1945-1949) il sera étudié comme tous les autres.

Puisque chaque période est différente, en plus de rechercher constamment ces éléments qui indiquent les rôles commercial, pédagogique et professionnel, nous essayerons de positionner chaque périodique à l'intérieur de son milieu. C'est essentiellement par l'étude des animateurs de la revue que cela se fera. Après avoir pris en note les collaborateurs principaux mais surtout le propriétaire ou le rédacteur en chef, on établira, à l'aide de notes biographiques⁵⁰, le parcours et les liens qui unissent certains associés. En dehors de cela, on situera, comme par exemple pour la seconde période, la relation de la presse spécialisée avec les nouveautés technologiques que sont la radio, le disque ou le cinéma. Nous espérons par là, ajouter à la compréhension du contexte et de la présence de ces périodiques.

Voilà comment nous croyons possible de jeter un regard neuf et utile sur le rôle des périodiques musicaux dans l'histoire de la musique au Québec. La place de ceux-ci n'est plus à revendiquer lorsqu'on les utilise en tant que sources d'informations, mais il semble évident qu'ils ont autre chose à nous apprendre. Pour ce faire nous les interrogerons différemment.

⁵⁰ Tirés du *Dictionnaire biographique du Canada; Musiciens au Canada : index bio-bibliographique / Musicians in Canada : A Bio-Bibliographical Finding List; Catalogue of Canadian Composers ; Compositeurs canadiens contemporains; Creative Canada : A Biographical Dictionary of Twentieth-Century Creative and Performing Artists* et de *Encyclopédie de la musique au Canada*. Voir la bibliographie pour les notices complètes.

Chapitre II

Le printemps de la presse musicale

1890-1916

Ayant acquis son autonomie dans les années 1860, la presse musicale n'avait connu que des vicissitudes et ne devait sa survie qu'à la ténacité et l'abnégation de quelques irréductibles amateurs de musique.¹

Ténacité et abnégation. Sont-ce là les seuls motifs qui restent à invoquer pour expliquer le développement d'une presse spécialisée ? Quel intérêt y a-t-il à mettre sur pied un organe périodique spécialisé en musique dans le Québec de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e ? Souhaitons-nous aider au développement de l'art des sons par l'éducation ? Veut-on informer la population des activités culturelles qui se déroulent trop souvent à son insu ? Veut-on rendre accessibles des partitions, qui sont à l'époque la source principale de musique chez soi ? Est-ce, comme le propose Diane Geoffrion, une vitrine supplémentaire pour « les valeurs ultramontaines dans des articles concernant de près et de loin la musique »² ? S'agit-il enfin d'un moyen d'accroître le roulement de ses affaires quand celles-ci résident dans le monde de la musique ? Ce serait alors une démarche commerciale.

Cette période qui va de 1890 à 1914 ne trouve pas des institutions vivaces au service du monde de la musique. Odette Vincent, en traitant de la période 1868-1914, parle de période de « transition »³. Cela semble très juste. Il y a des éléments fondamentaux que l'on a mis en terre, mais dont l'éclosion n'est pas venue encore. On peut appliquer cette constatation à l'état général du milieu de la culture. « Alors que Montréal ne compte que trois

¹ André Beaulieu et Jean Hamelin, *La Presse québécoise des origines à nos jours, tome 3 : 1880 à 1895*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977, p. 295.

² Diane Geoffrion, « La musique de salon au Québec : (1880-1915) ». *Les cahiers de l'Armuq*, no 3, 1984, p. 35.

³ Odette Vincent. *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, IQRC. 2000, p. 29.

salles permanentes de théâtre avant 1890, celles-ci sont au nombre d'une dizaine à la fin de la décennie. »⁴ Aussi, le cinéma viendra s'insérer durant cette période.

Si ces années voient s'établir des salles de spectacles, quelques lieux d'enseignement, des organismes de diverses formes et quelques orchestres au répertoire accessible; si des musiciens, par ailleurs surtout formés à l'étranger, tentent de vivre de leur passion; enfin si des organismes voient le jour pour promouvoir la culture musicale, c'est qu'un défrichement a déjà été fait. Si les figures essentielles que sont Calixa Lavallée, Emma Lajeunesse (Albani), Guillaume Couture et autres Alexis Contant évoluent, plus ou moins activement, dans cet univers musical, c'est que celui-ci le leur permet.

Au moment de la signature de la Constitution canadienne, les structures de diffusion musicales sont en place : théâtres, organisation des tournées, musiciens, peu formés peut-être mais sachant suffisamment jouer pour participer aux différents ensembles, et un public qui est maintenant prêt à acheter son billet pour entendre un concert.⁵

Pourquoi débiter l'analyse autour de 1890 alors que le processus de transition débute quelques décennies plus tôt ? Justement parce que nous ne souhaitons pas étudier cette étape mitoyenne mais bien son aboutissement. La fin du siècle est riche en initiatives concrètes et permet d'expliquer la suite de cette histoire sans que l'on mette l'attention sur la période précédente. Dans le cas des périodiques musicaux plus précisément, la dernière décennie du XIX^e siècle est un printemps où les publications éclosent. Nous y reviendrons.

Paysage d'initiatives

Tentons d'abord d'établir les paysages et horizons du Québec de la musique en cette période. Voyons quelles formes empruntent ces initiatives. La « vie musicale » institutionnalisée est essentiellement concentrée dans les deux principales villes que sont Québec et Montréal. Elle n'est toutefois pas absente des régions moins peuplées, loin s'en

⁴ Yvan Lamonde. *Histoire sociale des idées au Québec. volume II, 1896-1929*, Montréal. Fides, 2004, p. 113.

⁵ Marie-Thérèse Lefebvre. « Histoire de l'art musical dans la société québécoise », *Québec 2000 : multiples visages d'une culture*. Montréal, Hurtubise HMH, 1999. p. 664.

faut, comme dans Lanaudière ou à Sherbrooke⁶. Mais la capitale et la métropole jouissent de l'avantage du nombre et de la présence du capital.

Au tournant de la décennie 1890, le Parc Sohmer est investi par l'orchestre d'Ernest Lavigne. Ce dernier doit, par ailleurs, faire appel à l'immigration pour combler des places dans sa « Bande de la Cité ». C'est à l'intérieur de ce groupe, avec la participation de Guillaume Couture, que se profile la formation, en 1894, du Montreal Symphony Orchestra. L'orchestre vivra aussi sous divers noms et survivra jusqu'en 1919 sous la direction de J. J. Goulet, un Belge venu appuyer Lavigne. Il faut donc comprendre que cette arrivée est d'une importance inouïe car Goulet aura sa place dans de multiples initiatives dont le trio Haydn, un quatuor qui portera son nom ainsi qu'au sein de l'Opéra français de Montréal.

C'est donc durant cette dernière décennie du XIX^e siècle que l'on organise la Société d'opéra français de Montréal. Cette initiative de théâtre lyrique que l'on doit entre autres à Edmond Hardy et à Maurice R. Sallard, à laquelle viendra également participer Goulet et dont l'histoire est relatée de très belle façon par Mireille Barrière⁷, colore cette période d'émergence. Ce « succès éphémère », pour reprendre l'expression, révèle certains aspects de la vie musicale montréalaise du temps. Une approche trop conservatrice du répertoire ; une qualité disons contestable des interprètes que l'on encourage certes mais qui sont en compétition avec des productions disposant de plus larges moyens ; une opposition insidieuse du clergé pour qui les activités associées au théâtre, et au divertissement à plus large échelle, sont douteuses ; une gestion approximative dont une offre très généreuse dans le nombre de spectacles que la demande ne peut combler ; enfin, des problèmes financiers assez vastes ont mené le succès vers l'échec.

Cette aventure permet quelques constats sur le monde qui lui a donné la vie, pour lui enlever si peu de temps après. La mixité de la troupe (le côtoiement des musiciens canadiens et musiciens français démontre encore le manque de musiciens au pays), les obstacles qui jonchent la route financière (absence de l'État, rareté des philanthropes), la perception négative d'une majorité de l'élite cléricale, l'instabilité des productions canadiennes. sont des aspects fréquemment rencontrés par ceux pour qui la musique est une passion et un métier.

⁶ Odette Vincent, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, IQRC. 2000. p. 41-42-43.

La précarité des musiciens sera toutefois légèrement diminuée après cet épisode quand l'Association protectrice des musiciens de Montréal, ancêtre de la Guilde des musiciens du Québec, sera créée en 1898. Edmond Hardy en sera, d'ailleurs, le premier président.

En observant l'apparition d'autres organisations et associations de musiciens ou d'amateurs encourageant le progrès de la musique, on constate encore le même phénomène. Il existe bien à Québec la Société harmonique de Québec de Frédéric Glackemeyer fondée en décembre 1819 ou, créé le 2 décembre 1847, un Institut canadien qui fait la promotion de la culture. On retrouve dès 1868 la très durable Académie de musique de Québec (Académie de musique du Québec, à partir de 1989) qui regroupe plusieurs musiciens canadiens-français émérites. L'année suivante est fondée la chorale amateur nommée Société musicale Sainte-Cécile sous l'impulsion d'Antoine Dessane, impulsion que A. J. Boucher tentera de reproduire à Montréal en 1860-61 sans trop de succès. *Les Montagnards*, nom que l'on donne à plusieurs chorales, ont eu un parcours similaire. Autre société ayant son existence tant à Québec qu'à Montréal, le très persistant Ladies Morning Musical Club. Établi en 1891 dans la capitale, puis dans la métropole l'année suivante, ces regroupements ont « pour but d'améliorer leur connaissance [celles de leurs membres] et leur appréciation de cet art, d'enrichir la vie musicale de leur milieu et d'encourager les jeunes artistes »⁸. On peut ici penser à cet art souvent attribué aux femmes dont parle Odette Vincent dans *La vie musicale au Québec* et sur lequel nous reviendrons.

La situation est semblable à Montréal. La Montreal Philharmonic Society, tant chorale qu'orchestrale d'Arthur M. Perkins existe dès 1875. Ce regroupement est d'une importance toute particulière à cause de la participation d'un grand nombre de talents montréalais et québécois. Ceux-ci manquèrent malgré tout trop souvent et la Montreal Philharmonic Society dut faire elle aussi appel à des musiciens d'ailleurs au Canada ou des États-Unis. Elle présenta néanmoins 87 concerts avant sa fermeture définitive en 1899 dont quelques créations et des œuvres canadiennes.⁹ Après 1899, le chœur de la Montreal Oratorio

⁷ Mireille Barrière, *L'Opéra français de Montréal. L'étonnante histoire d'un succès éphémère*, Montréal, Fides, 2002, 355 p.

⁸ *Encyclopédie de la musique au Canada* éd. 1993. Sous « Clubs musicaux de dames », Montréal, Fides, , p. 667.

⁹ Nadia Turbide, « Montreal Philharmonic Society ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 2207.

Society tente de faire durer l'impulsion de la société philharmonique jusqu'en 1908.¹⁰ Une autre association de chant choral est fondée en 1891. L'Association chorale Saint-Louis-de-France est d'abord un « chœur de voix d'hommes [...] responsable du chant liturgique à l'église du même nom, à Montréal »¹¹, mais rapidement on l'invitera à joindre des formations plus grandes et diversifiées pour des performances au-delà de son cadre d'origine. La Société artistique canadienne ou Canadian Artistic Society est incorporée la veille de Noël en 1894 à Montréal. Elle poursuit de nobles buts dont celui de « développer le goût de la musique et d'encourager les artistes »¹². Elle se dédie notamment à la mise sur pied d'un conservatoire national de musique qui existera entre 1896 et 1901. Il faut ensuite faire un bond en 1909 pour qu'une nouvelle association musicale émerge et, cette fois, c'est un groupe de musiciens qui s'organise par intérêt un peu comme un ordre professionnel. D'abord plutôt ontarienne, la Canadian Guild of Organists n'en finira pas moins par inclure des musiciens du Québec au sein du Collège royal canadien des organistes (Royal Canadian College of Organists).

Cette rapide visite des associations musicales permet de constater une fois de plus la période d'activité plus intense qui s'entame avec la dernière décennie du siècle. Il ressort quelques éléments indiquant l'état du monde de la musique : l'intérêt d'un grand nombre pour le chant choral, comme le montre le nombre des chorales publiques fondées; une certaine relation entre le sexe et l'attrait pour l'art musical; la nécessité d'éduquer, de former des musiciens, d'informer le public; enfin la défense des intérêts des musiciens, professeurs et autres groupements professionnels dont les conditions d'exercice sont encore pour le moins précaires.

¹⁰ Notons que la Montreal Philharmonic Society sera ressuscitée en 1982 par Miklos Takacs qui francise son appellation et contribue à ce qu'elle poursuive toujours ses activités en 2006.

¹¹ *Ibid.*

¹² *Ibid.*

Situation économique

Est-il possible que cette période d'avancement, d'initiatives, soit due à un contexte économique favorable ? Après la « grave crise économique »¹³ qui ébranle le monde atlantique de 1873 à 1879, on distingue une reprise favorisant la bourgeoisie surtout montréalaise qui sera d'abord lente, mais qui porte vers une industrialisation certaine.

Il est maintenant reconnu que les trois dernières décennies du XIX^{ème} siècle ne sont pas aussi noires qu'on l'a d'abord cru.[...] La croissance économique de cette époque reste cependant inférieure à celle des États-Unis pendant la même période ou à celle que connaîtra le Québec entre 1896 et 1914¹⁴.

Car si on ne saurait parler d'explosion avant 1896, les années qui suivront seront, elles, porteuses de tous les espoirs. En révisant une interprétation économique plutôt négative de cette période pour la présenter comme une situation de croissance modeste, les historiens permettent d'expliquer l'apparition de nombreuses initiatives sur le plan culturel. Partant de l'idée que l'art n'est pas une nécessité, tel qu'on le ressent à l'époque, les expressions de sa vitalité, même faibles, se feront dans un contexte de relative aisance économique. Ce que l'on conçoit comme expression de la vitalité peut fort bien être également l'expression de ce que certains considèrent comme un insoutenable état de survie. Ainsi on passera de l'insatisfaction à l'action à travers diverses initiatives. Ces actes sont donc en même temps des produits issus d'un état et des réponses concrètes pour remédier à cette situation.

Une question de conception

La conception que l'on se fait de la musique durant cette période peut permettre de comprendre l'attitude répandue qui agace tant les fervents. C'est Léo-Pol Morin, pianiste et critique incontournable qui l'exprime encore le mieux et ce, même dans les années trente quand il en parle comme d'un art d'agrément : « Or les arts d'agrément n'ont pas d'utilité et l'on range dans cette catégorie des amusettes de la vie, la peinture, la sculpture et la

¹³ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, *Histoire du Québec contemporain, tome 1. De la Confédération à la crise (1867-1929)*. Montréal, Boréal, 1989, p. 77.

¹⁴ *Ibid.*, p. 100.

musique. »¹⁵ En découle donc un sérieux problème de considération qui aurait paralysé le développement de la musique.

Dans son article « La musique de salon au Québec : 1880-1915 », Diane Geoffrion parle de « sa fonction de distraction [qui s'inscrit] à l'intérieur même de l'univers ultramontain des bourgeois canadiens-français »¹⁶. Elle ajoute : « il est normal que la chanson de salon exprime alors par ses paroles cette doctrine ultramontaine. » Cette étiquette est probablement ici galvaudée et, par ailleurs, le fait que les chansons restent conformes à une convention afin de pouvoir obtenir une diffusion, ne fait pas d'elles l'expression d'une doctrine. En quelque sorte asservie au contexte, une partie de la production artistique (la musique de salon) ne contribue peut-être pas énormément à sortir du cadre de production traditionnel nécessaire à l'émancipation de la musique au Québec. Mais laisser de côté l'opérette, les arts lyriques et les soirées de variétés que certains périodiques soutiennent, empêche d'avoir l'heure juste. On verra donc, certains s'enquérir d'une mission qui consiste à démontrer la valeur de l'art musical. Cette valorisation se fera parfois en tentant de sortir du cadre restreint de cette musique de salon, mais on procèdera également avec des arguments d'ordre économique ou d'ordre éducatif ou encore reliés au développement de la profession de musiciens.

L'attribution généralisée des loisirs musicaux aux femmes est liée d'une certaine manière à cette perception négative, ou du moins en partie. N'oublions pas qu'il est dans le rôle traditionnel d'une femme bourgeoise de se pencher sur la musique. Au moins dans la sphère amateur, cette « affaire des femmes »¹⁷ permettra donc une place « privilégiée » de celles-ci au sein du travail de pionniers dans le monde de la musique.

À partir de 1850, le piano avait trouvé sa place dans la demeure des familles de la classe moyenne et aucune jeune fille n'échappait aux leçons nécessaires pour acquérir une technique de base permettant l'exécution de morceaux de danse et de salon et l'accompagnement de chansons¹⁸.

¹⁵ Léo-Pol Morin, *Papiers de musique*, 1930, p. 48-49, cité dans Odette Vincent, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, IQRC, 2000, p. 30.

¹⁶ Diane Geoffrion, *op. cit.* p. 35.

¹⁷ Léo-Pol Morin cité dans Odette Vincent, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, IQRC, 2000, p. 43.

¹⁸ Ross Pratt. « Piano - Pratique et enseignement ». In *Encyclopédie de la musique au Canada* éd. 1993, p. 2724.

Si c'est surtout à ces dernières que l'on offre l'éducation musicale, et encore il s'agit d'une classe de gens aisés, les postes de pouvoir, de privilèges et de notoriété sont majoritairement accaparés par des hommes. Pour la question des périodiques musicaux précisément, il ne faudra donc pas s'étonner de voir les femmes ciblées comme public et de voir des hommes s'occuper de la gestion générale des périodiques.

Des périodiques

Les initiatives observées plus tôt dynamisent le monde de la musique. Mais les difficultés restent et celles-ci préoccupent les acteurs derrière les périodiques. Ceux-ci expriment ces problèmes et font eux-mêmes des démarches pour les atténuer, voire les estomper complètement. On est tout de même loin de l'organe de combat. Mais le contenu, des périodiques musicaux décrit la situation de la musique au Québec. Sur une quinzaine (16 précisément) de périodiques qui ont débuté leur vie entre 1890 et 1914, beaucoup sont éphémères ou mal conservés. C'est pourquoi il a fallu faire une sélection. D'abord, la majorité de ceux-ci meurent avant la fin de leur première année. Premier constat : *l'éphémérité* soulignée par Helmut Kallmann dans ses premières études sur les périodiques¹⁹. On en vient à regarder les choses comme on regarde un négatif de photo. Qu'est-ce qui fait donc durer d'autres publications ? Nous avons porté notre intérêt sur celles qui durent afin de comprendre les pièges à éviter pour ne pas disparaître prématurément, ce qui informe également sur le rôle et les enjeux qui correspondent à la société de l'époque.

Reste un problème à dépasser : l'accessibilité. On ne peut étudier que les sources que l'on a pu retrouver. Nous trouverons donc dans cette étude les espoirs et les visées d'une catégorie de gens qui trouvent intérêt à écrire et à publier sur la musique. Cinq périodiques sont ici analysés. Ils ont fait l'objet d'un dépouillement partiel visant dix pour cent des numéros accessibles. *Le Passe-temps* a fait exception, à cause de sa fréquence et de sa longévité. Il a été scruté à 10 pour cent durant les deux premières années seulement, par la suite nous avons conservé un numéro par an.

¹⁹ Helmut Kallmann. « A Century of Musical Periodicals in Canada », *The Canadian Music Journal*. vol 1. 1956-57. p. 37-43.

Le Canada artistique est un cas intéressant et peut-être très révélateur. Il existe précisément un an et un numéro en tant que « publication mensuelle, spécialement dédiée à la musique, aux beaux-arts et à la littérature »²⁰. Son prospectus est publié au mois de décembre 1889 et le premier numéro arrive le mois suivant. Exactement un an plus tard, le papier prend le nom de *Canada-Revue* et s'oriente vers un contenu nettement plus politique et des prises de positions qui lui vaudront une place toute particulière dans l'histoire de la censure de la presse.²¹ Déjà vers la fin de 1890, on peut lire dans ses pages des prises de position sur l'éducation et le sort des « aliénés ».²²

Durant la première année, *Le Canada artistique* reprend en quelque sorte l'œuvre de *L'Album musical* que dirigeait le même Aristide Filiatreault qui est derrière l'organisation du périodique qui nous préoccupe ici. Nous reviendrons sur l'importance et le rôle de Filiatreault, mais pour ce qui est des buts avoués de l'entreprise, le prospectus est riche en commentaires et en critique (manque de lieux dédiés à la musique, préoccupations matérialistes qui éloignent de la musique, état lamentable du goût, etc.). De plus, on annonce ce que sera le périodique. Ces prospectus ont pour but de créer l'intérêt et de susciter des abonnements, des investissements. Ils sont souvent remplis de promesses et de vœux pieux.

Piano-Canada (1893-1895) est une publication mensuelle et bimensuelle (selon le moment) qui se transformera au courant de sa dernière année en *Canada artistique*. Cela ne semble pas assurer une quelconque amélioration; on ne retrouvera pas de numéro après décembre 1895. *Piano-Canada* contient des pièces de musique, des études, des biographies de musiciens, de compositeurs ainsi que des nouvelles sur le monde de la musique.

Financé par L.E.N. Pratte, *L'Art musical* (1896-1899) se veut aussi une source d'information sur les musiciens, les événements et les instruments. On peut y trouver de forts bons avis sur la musique en même temps que des démarches assez claires pour vendre les instruments de Pratte.

²⁰ *Le Canada artistique*, décembre 1889.

²¹ Les prises de positions de Filiatreault contre le cléricalisme feront de lui la cible d'attaques et de condamnations suffisamment importantes pour l'obliger à fermer la *Canada-Revue*. Voir André Beaulieu et Jean Hamelin, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, tome 3 : 1880 à 1895, Québec. Presses de l'Université Laval, 1977, p. 245: 248.

²² *Le Canada artistique*, novembre 1890.

Le Passe-temps est une exception dans ce monde des périodiques culturels. Né en 1895, il perdure jusque dans les années quarante. Cette publication sera en général plus près des mondanités que d'une approche « rigoureuse et sérieuse » de la musique. Elle fera pourtant beaucoup pour le développement de la musique d'ici en publiant de nombreuses compositions canadiennes.

Enfin, le *Montréal qui chante* (1908-1920) penche du côté de la tendance aux mondanités du *Passe-temps*, en ce sens qu'il publie essentiellement des chansons à la mode et quelques nouvelles sur le ton du potinage. On y trouvera peu à se mettre sous la dent si l'on cherche à s'instruire sur la musique mais on satisfera son appétit si l'on raffole des chansonnettes et des photos d'artistes. Il n'y a pas beaucoup de textes; il s'agit presque d'un complément aux spectacles auquel il est possible d'assister dans les théâtres et les cinémas de Montréal et de Québec. Ici la musique de salon laisse la place aux variétés; les chansons et les monologues sont reproduits dans cette publication, ce qui assure, en partie, une longévité relative.

Qui interpelle-t-on ? On peut répondre rapidement : des gens qui s'intéressent un tant soit peu aux « beaux-arts », à moins que l'on soit *tout spécialement* intéressé par l'art des sons comme les musiciens ou les grands amateurs donc des personnes pour qui le sort de cet art au Canada est vital. Ainsi propose-t-on dans l'un des périodiques :

Les chanteurs et les instrumentistes sont priés d'envoyer leur adresse à l'éditeur du CANADA ARTISTIQUE. Lorsqu'il se présentera des engagements, on les leur fera parvenir sans délai. Les personnes qui auraient besoin des services de chanteurs et instrumentistes sont aussi priés [*sic*] de nous en donner avis. Nous serons heureux de renseigner tous ceux qui s'adressent à nous.²³

On sent deux orientations se dessiner dans les périodiques présentés plus haut. Bien sûr tous ont tendance à vouloir vendre quelque chose. Mais en rester là ne donnerait pas un portrait juste de ces journaux. Les trois premiers mentionnés (*Le Canada Artistique*, *Piano-Canada* et *L'Art musical*) ont des visées éducatives dans leur programme. Bien que *Le Passe-temps* y prétende aussi et ce, avec raison, son contenu plus hétérogène évacue plus rapidement cet aspect. Enfin il est assez clair après la lecture de quelques numéros du *Montréal qui chante* qu'il n'a pas de telles intentions. Aussi au-delà de l'image que les

²³ *Ibid.*, décembre 1889.

périodiques offrent d'eux-mêmes, d'autres fonctions se dégagent. Elles sont de nature commerciale, éducative et professionnelle.

Fonction commerciale

Pour l'ensemble des publications de cette période, l'aspect mercantile est fortement mis à l'avant-plan. L'utilisation du périodique à des fins commerciales est peut-être la première fonction, le principal moyen qui justifie et permet leur existence.

Voyons d'abord comment se traduisent les ambitions commerciales des périodiques et ce qu'il est possible de comprendre à travers ces expressions. La plus évidente reste les annonces, les publicités. Les annonces sont souvent liées à la spécialisation du périodique (musique, bien entendu, mais aussi beaux-arts). On voit donc souvent des annonces de professeurs de musique comme dans *Le Canada artistique* (professeur de chant) côtoyer les offres pour des partitions de musique, des livres de pédagogie musicale, une annonce de luthier, une autre d'un artiste peintre. Enfin de la promotion est faite pour *Le Monde illustré*, un journal littéraire, et pour *Le Canada artistique*.²⁴ Une publication subséquente montre que cette tendance à mettre ensemble annonces à caractère musical et publicités de toutes sortes se maintient. Même que libraires, notaires, taxidermistes, chirurgiens-dentistes, vendeurs de meubles et autres agents d'assurance font une compétition assez forte aux quelques professeurs et marchands de musique qui se servent de cette vitrine. On peut par ailleurs trouver chez ces derniers des noms connus, comme ceux d'Alexis Contant et d'Edmond Hardy. Il ne faut pas oublier qu'outre la promotion strictement commerciale, un des effets de ces annonces est de faire connaître les professeurs qui pourraient profiter éventuellement d'un certain progrès professionnel, d'une reconnaissance. On aura éventuellement le souci de rédiger ceci : « Nous attirons l'attention de nos lecteurs sur l'annonce d'un « Guide du jeune pianiste » publiée sur notre dernière page »²⁵. Sachant que l'éditeur de ce volume est Filiatreault lui-même à travers *Le Canada artistique*, la démarche, fréquemment observée à l'époque, rappelle que le périodique offre des occasions promotionnelles dont on ne peut, ou dont on ne veut, se passer.

²⁴ *Ibid.*, décembre 1889.

²⁵ *Ibid.*, novembre 1890.

Au troisième numéro en décembre 1894, on finit par voir apparaître des annonces dans *Piano-Canada*. Toutes concernent le domaine musical ; Hardy s'y présente sous les traits d'éditeur et d'importateur et, qui plus est, « fournisseur des Pensionnats et Maisons d'Éducation Catholiques »²⁶. Sont aussi annoncés d'autres marchands et manufacturiers ainsi qu'un professeur de musique. Adjacent à ces publicités, un texte qui ne semble pas être différent des autres textes inscrits plus tôt dans ce numéro. Pourtant il s'agit de lignes vantant les qualités des Pianos Pratte mieux adaptés au climat canadien. Enfin, toute la dernière page est réservée à la célébration des vertus du *Vin Mariani*. De prime abord, ce produit n'a rien à voir avec la musique. Mais des témoignages et illustrations de Charles Gounod, d'Emma Albani et de Coquelin qui endossent ce produit « tonifiant » peuvent, c'est ce que l'on semble croire, attirer les amateurs de ces artistes. Le petit mot de Gounod est très instructif : « À mon bon ami A. Mariani, bienfaisant révélateur de cet admirable vin à la Coca du Pérou qui a si souvent réparé mes forces »²⁷ ! On cible donc ici un groupe, les musiciens (de tous les niveaux), et le périodique se révèle être un outil pour vendre un produit dont la promotion est adaptée pour créer un meilleur effet. Ce phénomène se retrouve dans d'autres publications à d'autres niveaux et il permet de les soutenir financièrement. On assiste ainsi à un mariage entre la promotion et le périodique, l'un ne pouvant vraisemblablement se passer de l'autre. L'identité du périodique sera en partie le résultat du poids de chacun dans cette union.

L'Art musical permet de considérer un peu mieux ce questionnement. Comme chez d'autres c'est le caractère principalement musical des publicités qui doit être souligné. Ainsi c'est le lieu que des professeurs s'achètent pour se faire connaître. On retrouve d'ailleurs certains noms simultanément chez les collaborateurs et dans la page publicitaire. C'est également un lieu pour L.-E.-N. Pratte qui lui permet de faire la promotion de sa maison et de ses produits. Louis-Étienne-Napoléon Pratte est le fondateur et l'éditeur propriétaire de *L'Art musical*, qu'il a mis sur pied un an après avoir formé la Compagnie de Pianos Pratte.²⁸

La stratégie de Pratte semble être de fonder un périodique qui pourrait avoir bonne réputation et de remplir quelques pages de promotion de ses produits. Ici se côtoient donc souci de vendre et souci de bâtir un milieu musical de qualité.

²⁶ *Piano-Canada*, 20 décembre 1894.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ Denise Ménard, « Pratte ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 2765.

Dans une perspective éducative, on joindra aux numéros de *L'Art musical* des articles sur les instruments de musique, des études et des biographies « se rapportant à l'art musical ». Il y a donc un désir de transmettre des connaissances. L'aspect promotionnel se retrouve dans ce même numéro parmi d'autres textes. Dans un article intitulé « INSTRUMENTS – De la réputation d'une maison », on fait l'éloge des bons commerçants de musique, en particulier des marchands de pianos. On termine le texte par une mise en garde sans jamais y avoir nommé qui que ce soit. La suite de ce numéro éclaire un peu ce texte. Des annonces de la *Compagnie de Pianos Pratte* de Montréal viennent proposer cette maison qui a « bonne réputation en affaires »²⁹. On n'hésitera donc pas à publier des lettres qui font l'éloge des pianos Pratte. Des recensions de concerts donnés « à la salle Pratte »³⁰ à Paris sur un piano Pratte, résultats de performances dans des expositions internationales, bref toutes les raisons sont bonnes pour louer les produits de la compagnie ou ceux qui sont vendus par la maison Pratte. Et lorsque ce ne sont pas des instruments Pratte, ceux qui sont annoncés sont disponibles seulement au magasin Pratte. Par ailleurs le fait de mettre des pièces de musique en feuille dans les périodiques contient un aspect commercial. Lorsque *L'Art musical* écrit :

Nous rappelons à nos lecteurs, nos amis et à tous ceux qui s'intéressent à l'œuvre que nous avons entreprise, que chaque mois L'ART MUSICAL publie 8 pages de musique des grands maîtres, 12 pages d'informations très intéressantes et des nouvelles artistiques du monde entier, le tout pour la modique somme de UN DOLLAR par an.³¹

Cette phrase résume ce sur quoi l'on mise pour être économiquement viable et donc ce que l'on juge être intéressant pour le public. Ce périodique n'est pas le seul à cibler ces éléments. Le *Montréal qui chante* propose des « chansons française et canadienne d'une moralité incontestable, ainsi que les photographies de tous nos artistes » et l'on ajoute que le contenu a « obtenu l'approbation du clergé ; avec l'aide duquel il [*Montréal qui chante*] est entré dans la majeure partie des écoles chrétiennes. »³²

Ce périodique plus tardif (il dure de 1908 à 1920) montre patte blanche parce que ces variétés sont souvent jugées suspectes par les autorités religieuses. On l'a remarqué avec

²⁹ *L'Art musical*, octobre 1896.

³⁰ *Ibid.*, juillet 1898.

³¹ *Ibid.*

l'aventure de *L'opéra français*, le clergé reste vigilant quand il s'agit de divertissement. Ainsi *Montréal qui chante* aura lui aussi ses annonces, d'abord plus ou moins musicales, puis uniquement musicales et portant notamment sur les théâtres qu'annonce déjà, par la bande, toute la « revue musicale illustrée ». En effet, le contenu de cette publication varie très peu dans sa forme. On y trouve toujours beaucoup de chansons avec mention des interprètes et de l'endroit où l'on a pu et où l'on pourra les entendre. On traite aussi des représentations de Québec.

Il s'agit d'abord d'un bimensuel puis d'un tri(!) mensuel et enfin d'un hebdomadaire dont le but principal est de mousser la vie artistique du monde des variétés et d'ajouter un peu de valeur culturelle à cette activité commerciale. On ira même jusqu'à publier une page complète d'annonces sous l'en-tête « Programmes de nos théâtres, semaine du 25 octobre 1909 »³³.

Le Passe-temps embrasse plus large. Aussi porte-t-il en sous-titre : « Littérature, théâtre, musique, mode, sport »³⁴. Les annonces qu'il publie concernent elles aussi une palette assez étendue de sujets. Excluant presque la musique au début, la publicité avoisine tout de même une liste de professeurs ainsi qu'une offre de primes de la part du *Passe-temps* lui-même³⁵. Bientôt, par contre, des réclames pour les vins, les liqueurs, des chirurgiens dentistes ou des libraires, pour s'en tenir à ceux-là, viennent remplir les pages à côté de marchands de musique en feuilles et d'instruments. On prend soin de constamment écrire le nom des morceaux déjà publiés ou simplement disponibles; il sera toujours possible d'y avoir accès en magasin. Il faut noter que le contenu du *Le Passe-temps* évolue. Le sport perdra tôt sa place en sous-titre (et dans les pages) au profit des « mondanités »³⁶.

On trouvera assez tôt³⁷ des annonces ailleurs que dans les premières et les dernières pages traditionnellement utilisées à cette fin. Elles occupent de plus en plus d'espace. En outre, la publication des fameuses pièces de musique dont se targuent tant les auteurs se verra

³² *Montréal qui chante*, 28 février 1909.

³³ *Ibid.*, 20 octobre 1909.

³⁴ *Le Passe-temps*, 2 février 1895.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, 3 octobre 1896.

³⁷ *Ibid.*, 7 janvier 1899.

réserver une place spéciale dite « Supplément musical au Passe-Temps »³⁸. On s'en servira pour attirer le consommateur. En effet on peut lire sur la page frontispice du premier numéro de l'an 1900 : « Ce numéro contient un Supplément musical de 16 pages sans augmentation de prix »³⁹. On considère les morceaux de musique comme une plus value, et ceux-ci sont présentés comme de la musique de salon. Il semble possible d'acheter cette partie séparément car un prix est inscrit sur la première page dudit supplément. En dehors du supplément il y aura certaines pièces dont seulement la mélodie et les paroles sont publiées. On offre par la suite au lecteur la possibilité de se procurer l'accompagnement de cette chanson dans tel ou tel magasin... ou dans le supplément. Les chansons ou les pièces de musique publiées dans les périodiques servent ainsi d'appâts.

On trouve ces morceaux de musique dans tous les périodiques étudiés ici. Comme cette étude ne prétend pas prendre en considération la musique elle-même, nous ne ferons d'analyse stylistique. On prendra tout de même quelques lignes pour affirmer que *Montréal qui chante* paraît peu attentionné envers la musique qu'il publie. On ne fournit pas toujours (seulement 19 fois sur 46) un accompagnement musical aux chansons, ce qui veut dire que seule la mélodie se trouve sur la portée. On ne précise pas toujours l'auteur et le compositeur. Cette attitude ne se voit pas chez les autres périodiques. Il est ainsi possible d'affirmer que la musique est chose plus sérieuse pour les quatre autres publications. Celles-ci vont aussi utiliser les morceaux de musique comme appât, mais la considération et les répercussions ne seront pas les mêmes.

Un autre appât fait référence au type de clientèle : les femmes. Le recours à la mode féminine et à la cuisine dans certains périodiques (*Le Passe-temps*, *Piano-Canada*) ne trompe pas sur la cible choisie. Dans *Le Passe-temps*, cette orientation est plus claire encore alors qu'est présenté son vaste programme :

Le besoin d'une revue à la fois instructive et amusante à l'instar de celles que l'on trouve dans le monde du journalisme en Angleterre et chez nos voisins des États-Unis s'imposait depuis longtemps. [...] Notre journal est destiné non seulement à charmer vos loisirs, bienveillant lecteur, aimable lectrice, mais encore à les enrichir en vous offrant tous les quinze jours une foule de connaissances sur les sujets d'actualité ayant trait à la politique générale, à la littérature, aux modes, au sport, aux jeux et au théâtre, sans oublier les conseils d'utilité pour les familles et les ménagères. Il n'est

³⁸ *Ibid.*

³⁹ *Ibid.*, 6 janvier 1900.

pas jusques à la musique que le PASSE-TEMPS n'embrace dans son programme, et les morceaux que nous offrirons à nos abonnés, à chaque quinzaine, seront choisis dans le répertoire des maîtres. Nous nous proposons encore d'enseigner l'art musical; nous commencerons par en inculquer les principes élémentaires, puis nous couronnerons cet enseignement par des leçons d'harmonie. [...] Le PASSE-TEMPS sera avant tout un journal de famille et les règles de la morale la plus rigoureuse présideront aux choix de ses feuilletons, nouvelles et articles.⁴⁰

Même lorsque l'on approche les sports, on tente d'interpeller les femmes, comme c'est le cas de cet article qui vante les avantages de la bicyclette pour les « élégantes » et déconseille la lutte « tout à fait disgracieuse pour la femme, qui faite pour être faible et protégée, s'expose à des brutalités incongrues ou maladroites. »⁴¹ Enfin, la publicité achetée dans les pages du *Passe-temps* montre très bien la constitution du lectorat : « les poudres orientales qui assurent en 3 mois le développement des formes chez la femme »⁴² ou « les pilules rouges » qui aident à traverser « l'âge critique »⁴³.

En observant *Piano-Canada*, on note une attitude semblable. Dans le premier numéro, on trouve presque autant de textes sur la mode vestimentaire des jeunes filles et sur les recettes culinaires que sur la musique⁴⁴. Mais il semble que cela n'ait pas duré :

Jusqu'ici nous avons publié des chroniques de modes, mais comme nous tenons à faire du Piano-Canada une revue purement musicale, nous avons cru bien faire, selon d'ailleurs la demande d'un grand nombre de nos abonnés, de discontinuer et de remplacer celles-ci par des études de chant, de piano ou d'autres instruments.⁴⁵

Ailleurs, il semble que ce soit avec la littérature qu'on tente d'attirer les lectrices. La nouvelle de près de cinq pages « Claire de Saulnis » reproduite dans *Le Canada artistique* contient une morale pour jeune fille. On annonce par ailleurs pour un numéro ultérieur la publication de « Double conquête » une « idylle charmante, mettant en relief les plus nobles passions d'une femme aimante, qui, par la seule force de son amour, réussit à se placer à la hauteur du mari qui l'a épousée pauvre, et par son génie est arrivée à prendre rang parmi les

⁴⁰ *Ibid.*, 2 février 1895.

⁴¹ *Ibid.*, 6 juillet 1895.

⁴² *Ibid.*, 13 janvier 1906.

⁴³ *Ibid.*, 9 janvier 1908.

⁴⁴ *Piano-Canada*, 1^{er} avril 1893.

⁴⁵ *Ibid.*, 20 février 1894.

littérateurs. »⁴⁶ On peut ajouter dans cette veine que le titre, peut-être est-ce de moindre signification, d'un des morceaux donnés en hors-d'œuvre au lectorat est « Secret de jeune fille – madrigal »⁴⁷.

La musique, la littérature et les beaux-arts en général sont perçus, on s'en rend compte, comme le parc d'amusement de la bourgeoisie de l'époque. Voilà qui peut en partie expliquer pourquoi on les voit si souvent associés. Cette musique de salon dont on a déjà parlé plus haut est, comme Geoffrion l'a déjà souligné, mise à l'avant-plan.

Le Canada artistique offre également des services d'imprimerie et de publication musicale. Vise-t-on à atteindre des compositeurs ou des hommes d'affaire à travers cette offre ? On y décèle bien un désir de financer l'activité mais aussi de promouvoir la diffusion. On renvoie également le lecteur à un catalogue publié dans son prospectus. Là aussi, l'initiative commerciale est évidente.

Dans cette société, selon certains, insuffisamment riche en musique, il est peut-être compréhensible que l'on mette dans ces pages des informations sur l'activité musicale en Europe. On s'intéresse surtout à Paris et aux Etats-Unis, ce qui montre les pôles d'attraction, certains diront les métropoles, en tout cas les lieux de référence pour les gens de *L'Art musical*. Ce sont des lieux qui peuvent intéresser aussi *Le Passe-temps*,

Est-ce donc qu'il se passe trop peu de choses au pays ou qu'il est plus facile de reproduire des textes qui viennent de journaux étrangers ? On peut penser que les publications de cette période ne peuvent omettre d'aborder des éléments grand public mais l'on tentera parfois plus intensément d'élargir le champ d'intérêt du lecteur par des sujets inhabituels ou plus pointus. C'est là une des démarches éducatives dont se vantent ces publications.

Fonction éducative

En critiquant une situation imparfaite, on ne justifie pas seulement l'existence d'un périodique, qui prend alors un rôle actif dans une éventuelle réforme, mais on rejoint aussi les gens qui ont les mêmes idéaux. On le fait aussi parfois pour susciter un questionnement,

⁴⁶ *Le Canada artistique*, décembre 1889.

propager l'idée de la nécessité de revoir la place de l'Art dans la société et par le fait même la position des artistes à l'intérieur de celle-ci. C'est le chapeau que revêt le *Canada artistique*

Étant donné que nous sommes naturellement doués de toutes les qualités voulues pour produire des artistes, nous nous demandons comment il se fait qu'il y en ait si peu dans ce pays. C'est assez facile à expliquer. Le manque d'écoles, l'ignorance, des traditions, et surtout l'*apathie* de notre peuple pour tout ce qui ne se chiffre pas par des profits pécuniaires, en sont la cause.⁴⁸

Voilà d'abord remise en question l'idée, déjà fortement ébranlée, que les Canadiens français de la fin du XIX^e siècle ne soient pas intéressés par le commerce et l'accumulation matérielle. Il ne faut pas y voir un acte de foi contre ceux-ci, mais plutôt une critique du manque d'attention désintéressée et gratuite que l'on porte à l'Art, considéré, probablement comme une marchandise comme une autre. Si on n'avait manqué de souligner la nécessité d'une bonne éducation pour ce « peuple », toute cette question aurait été vaine.

Le but de cette publication est de tenir le public canadien au courant des événements artistiques du Canada; de favoriser par tous les moyens possibles l'établissement d'écoles spéciales; de réagir contre le faux système d'enseignement qui prévaut presque partout, et qui consiste à construire l'édifice par le faite au lieu de commencer par la base – ceci est surtout remarquable dans l'enseignement de la musique; de concilier autant que possible les différents groupes qui composent le petit noyau artistique du Canada, et d'en former un tout homogène travaillant à l'avancement de l'art.⁴⁹

Vouloir réformer l'éducation ne se fait pas sans une critique, même subtile, par ricochet, de l'Église catholique largement responsable de ce domaine. Les problèmes soulevés sont de deux ordres : d'abord dans l'enseignement proprement dit (on mentionne des relations insatisfaisantes avec le solfège à l'école) et « quant au goût, il s'est sensiblement amélioré [...], mais ne laisse-t-il pas encore beaucoup à désirer ! »⁵⁰

L'état de l'éducation musicale est une des préoccupations qui revient constamment. On souligne le manque de musiciens compétents dans diverses formations; des autorités du monde musical tels Ernest Gagnon et l'Académie de musique de Québec, Edmond Hardy et la Société artistique canadienne réclament à maintes reprises un Conservatoire; on endosse le

⁴⁷ *Ibid.*, décembre 1889.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

travail d'amateurs comme les organisations de dames parce qu'elles fournissent la diffusion d'œuvres et qu'elles permettent ainsi une formation.

Il faut aussi considérer les manques et carences identifiés sur le plan éducatif par de nombreuses organisations et soulignés par des témoins de l'époque autant que par les chercheurs plus tard. *Le Canada artistique* parlera d'un « manque d'écoles » et du « faux système d'enseignement »⁵¹.

L'Art musical reprend autrement cette croisade, avec sa devise « Propager les saines notions de l'art musical, relever le niveau du goût, défendre les intérêts de l'art », inscrite sous l'image d'un buste de Beethoven (quand même entouré de feuilles d'érable !), en première page du premier numéro en octobre 1896. Cette image résume assez bien la position du journal; on y traitera principalement de musique reconnue par plusieurs connaisseurs comme la « grande » musique en Occident mais on tentera toujours de mettre autour de ces sujets universels quelques éléments canadiens. On approche de manière générale le piano, l'orgue ou l'art vocal. Autrement, de façon plus pointue, sont objets d'étude, la sonate à la lune de Beethoven ou le compositeur polonais Paderewski. Le mensuel cherche dans son édition initiale à se positionner et à justifier son existence. Les lecteurs auront donc droit selon les propos de Romain-Octave Pelletier à

[...] un organe qui, tout en propageant les saines notions de l'art, aidât à l'épuration du goût, signalât les progrès déjà obtenus, et, secondant le zèle du maître, intéresse l'élève par le rapport des événements les plus remarquables du monde musical. Il était aussi nécessaire qu'il reproduisît uniquement des œuvres qui fussent des modèles de forme, de style, d'élégante distinction et que, tout en donnant une solution à certaines difficultés relatives à la partie technique ainsi qu'à l'interprétation, il servit efficacement les intérêts du professorat soit en se faisant l'écho de suggestions utiles, de réforme, de griefs même, soit en signalant les moyens propres à améliorer les conditions sociales de l'artiste.⁵²

Arthur Letondal, dans la même publication, se penche plus en avant sur l'éducation. Dans l'introduction, on comprend que ce périodique est fondé par des musiciens sérieux afin non pas de protéger les musiciens, ce qui serait tout de même utile, selon Letondal, mais plutôt de s'« attacher uniquement à la religion de l'art »⁵³. Ainsi « en servant les intérêts de l'art

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *L'Art musical*, octobre 1896.

⁵³ *Ibid.*

véritable, on peut toujours être sûr de servir ceux des vrais artistes »⁵⁴. Il y a donc chez ces gens de *L'Art musical* une distinction entre un art qui sert à tuer le temps, un art « passe-temps », très sûrement une référence à la publication de ce nom créée quelques mois plus tôt, et un art qui élève l'âme. On citera un certain Lavignac pour appuyer cette position :

La musique, dira-t-on, s'adresse, en fin de compte, au public; et si le public ne peut rien y comprendre...? D'accord mais les manifestations d'art élevé s'adresse au public éclairé, à celui qui a acquis par une certaine somme d'étude l'intelligence de cette littérature spéciale et peut seul en jouir pleinement. Pour les autres, il y a la musique facile, l'opérette et le café-concert.⁵⁵

Le conflit entre les deux conceptions se règle grâce à l'instruction : « Il est vrai que l'intelligence du beau est affaire d'éducation, qu'on la respire avec l'atmosphère de certains milieux; mais à cela il faut ajouter une formation spéciale, et nous voici amenés sur une question toute pratique : l'enseignement. »⁵⁶

Encore plus pratique est le recours de Letondal (lui aussi !) au solfège si peu ou si mal appliqué pour faire progresser l'état de la situation. Letondal termine son appel à la rigueur en se faisant la voix de tous les « musiciens sérieux » qui en chœur « réclament l'appui de tous ceux qui détiennent l'autorité en matière d'éducation »⁵⁷.

Tous les périodiques disent, à différents niveaux, s'intéresser au goût en musique. Pour *Piano-Canada*, le mieux à faire « c'est d'étudier le goût du jour, et le satisfaire. »⁵⁸ On sait qu'il existe au sein de l'équipe de cette publication, des musiciens très sérieux, mais cela ne semble pas être garant d'un désir d'éloignement des facilités dont se plaignent d'autres.

Cet intérêt pour l'éducation se manifeste de bien des façons. Il se retrouve aussi dans les nombreuses annonces de professeurs de musique, qu'on a déjà évoquées. *L'Art musical* veut jouer son rôle en « secondant le zèle du maître, [et souhaite qu'il] intéresse l'élève par le rapport des événements les plus remarquables du monde musical »⁵⁹. On trouve par ailleurs des rubriques qui se concentrent spécialement sur l'éducation, comme « Considérations

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ *Ibid.*, août 1897.

⁵⁶ *Ibid.*, octobre 1896.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Piano-Canada*. 20 décembre 1894.

⁵⁹ *L'Art musical*, octobre 1896.

générales sur l'éducation musicale au Canada »⁶⁰ et « Petit cours d'harmonie pratique »⁶¹. On s'intéresse également aux grandes maisons d'enseignement : aux origines du Conservatoire de Paris ou à l'agrandissement de la Guildhall School of Music en Angleterre⁶².

Piano-Canada s'intéresse aux questions d'ordre pédagogique comme les défauts les plus communs chez les pianistes⁶³ ou rappelle, dans sa deuxième année, l'importance de l'enseignement musical (d'autant plus que ses têtes dirigeantes viennent de mettre un terme aux articles sur la mode). Que ce soit à travers des chroniques intitulées « Conseils d'un vieux professeur » ou un article veillant à diriger les professeurs de musique dans les bons sillons, on confirme l'intérêt porté à l'éducation, et ce, tant celle du grand public que de celui, plus spécialisé, des futurs musiciens *professionnels*. Cet intérêt est teinté des mœurs de l'époque et l'on s'en rend compte dans tel texte sur « L'étude du violon chez la femme »⁶⁴ ou tel autre sur le chant au féminin.

Même *Le Passe-temps* prend position en proposant « d'enseigner l'art musical; nous commencerons par en inculquer les principes élémentaires, puis nous couronnerons cet enseignement par des leçons d'harmonie »⁶⁵. Dans cette revue « à la fois instructive et amusante »⁶⁶, on se rend compte qu'y est de loin privilégié l'aspect amusant. Il existe bien quelques espaces consacrés à « l'art de composer la musique »⁶⁷ ou à « l'art du chant »⁶⁸ mais ils sont rares et l'on préfère encore occuper les pages par des annonces ou des morceaux de musique.

Montréal qui chante est le seul périodique retenu ici qui se tient loin de ces nobles objectifs pédagogiques.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*, août 1897.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Piano-Canada*, 1^{er} avril 1893.

⁶⁴ *Ibid.*, 20 février 1894.

⁶⁵ *Le Passe-temps*, 2 février 1895.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*, 3 janvier 1914.

⁶⁸ *Ibid.*

Fonction professionnelle

Les portraits des grands musiciens portent rarement sur des musiciens canadiens. Pas plus dans *L'Art musical* (Anton Seidl, Beethoven, Théodore Dubois, Brahms, Franck) dans lequel on fera quand même un portrait d'Alexis Contant et un autre de Guillaume Couture que dans d'autres. *L'art musical* veut, selon son propos, servir « efficacement les intérêts du professorat, soit en se faisant l'écho de suggestions utiles, de réforme, de griefs même, soit en signalant les moyens propres à améliorer les conditions sociales de l'artiste. »⁶⁹ Peut-on alors affirmer que les périodiques ont un rôle dans la professionnalisation des métiers de la musique ? Dans l'amélioration des conditions des musiciens ?

Plusieurs démarches auront des effets positifs sur le travail des musiciens. Il ne suffit pas de chercher uniquement ce qui est fait dans le but de créer ses effets, mais également, dans un contexte de professionnalisation embryonnaire, la multitude d'éléments qui produisent cet effet. Ce que nous cherchons à comprendre, rappelons-le, c'est le rôle du périodique, qu'il soit délibéré ou fortuit. De cette manière, la reconnaissance du travail des musiciens, professeurs ou autres acteurs du milieu musical fait donc partie du processus qui mène à la professionnalisation. Il s'agit d'une légitimation qui s'avère nécessaire.

La diffusion des activités à caractère musical est une chose que l'on n'oublie jamais de faire. Avec elle, on peut supposer une amélioration des conditions et la reconnaissance des métiers liés à la musique. Il y a dans cette démarche un élément économique, mais la reconnaissance du travail des artisans du milieu musical passe aussi par la présentation de ce travail : que ce soit des spectacles, des pièces de musique ou des demandes directes d'amélioration du sort des artistes par des interventions étatiques. Gustave Comte dans *Le Passe-temps* du 8 janvier 1910 souhaite : « Aux artistes en général, de l'espoir et des masses d'illusions qui leur permettront de s'imaginer que nous avons un gouvernement assez généreux pour s'occuper des beaux-arts au Canada »⁷⁰. Et Comte en remet l'année suivante en parlant de l'artiste qui « rêve, se souciant peu que cela paye ou non, et parfois il songe à

⁶⁹ *L'art musical*, octobre 1896.

⁷⁰ *Le Passe-temps*. 8 janvier 1910.

réaliser ce rêve quitte à se heurter comme par le passé à l'apathie d'un public non initié ou à l'inertie d'un gouvernement endormi et ignorant »⁷¹.

Ces commentaires rarissimes font sûrement moins d'effets que les morceaux de musique sélectionnés pour la publication dans ce périodique. Bimensuel jusqu'en 1917, incluant dès 1899 un supplément musical qui vient assurer un besoin constant de morceaux (parfois jusqu'à huit par numéro dès 1905) dont un bon nombre seront canadiens. Cette étude ne pouvant pas permettre d'analyse quantitative, on peut malgré tout affirmer sans ambages que la présence de compositions canadiennes, sans être effarante, est constante. On lit dans *L'encyclopédie de la musique au Canada*, qu'« au cours des premières décennies, une quantité appréciable (moins de la moitié cependant) de musique canadienne fut publiée »⁷².

On présentera quand même, de temps à autre, le portrait d'un musicien canadien comme ce sera le cas dès le premier numéro du *Passe-temps* avec Guillaume Couture. Plus tard, on rend un hommage posthume au professeur Dominique Ducharme⁷³ ou au luthier Augustin Lavallée⁷⁴. On réussit à travers ces textes à faire connaître au public le travail et l'importance de ces pionniers. Il y aura toujours une place pour mettre, dans une page complète, le portrait de Jules Massenet ou d'Alphonse Daudet, mais le souci de travailler pour les musiciens canadiens reste.

Il y aura aussi une place pour les œuvres canadiennes dans le *Piano-Canada*. C'est d'ailleurs ce dont on se vante dans le premier numéro de la seconde année, alors même que l'on offre un portrait de Guillaume Couture : « Nos œuvres musicales [...] auront pour la plupart la double valeur d'être inédites et canadiennes »⁷⁵. C'est aussi une de ses pièces que l'on insère à ce numéro. Encore une fois, nous ne pouvons confirmer l'assiduité de l'équipe du *Piano-Canada* à ce rendez-vous avec les artistes canadiens. Reste tout de même les spectacles de l'*Opéra français* que l'on ne manque pas d'annoncer. D'ailleurs on ne se prive pas pour affirmer que cette entreprise « mérite tout notre encouragement »⁷⁶. Tout comme après la recension du second concert donné par le Montreal Symphony Orchestra, on

⁷¹ *Ibid.*, 7 janvier 1911.

⁷² *Encyclopédie de la musique au Canada*. éd 1993. Sous « *Le Passe-Temps* », Montréal, Fides, p. 2636.

⁷³ *Le Passe-temps*. 6 janvier 1900.

⁷⁴ *Ibid.*. 5 janvier 1901.

⁷⁵ *Piano-Canada*. 20 février 1894.

encouragera l'organisation. S'y trouvent aussi d'autres annonces de spectacles qui mettent en vedette parfois des membres de l'équipe du périodique ou plus généralement un « Répertoire des Théâtres et Concerts ».

L'Art musical, comme on l'a déjà dit, enrobe son contenu d'éléments canadiens, c'est-à-dire que s'il propose souvent de traiter et de publier la « musique des grands maîtres », cela ne l'empêche pas d'aborder et d'encourager les concerts du Parc Sohmer, de publier les résultats du concours de l'Académie de musique de Québec ou de publier un court texte avec portrait d'Alexis Contant⁷⁷.

Montréal qui chante à cause de la mission plus spécifique qui lui est donnée, celle de faire la promotion de la scène montréalaise des variétés, est donc un peu plus limité sous ce rapport. Il faut reconnaître que cette couverture des variétés aura des répercussions sur le milieu musical. Évidemment, l'équipe du *Montréal qui chante* ne fait pas dans la lutte aux droits du travail des artistes. Au contraire, c'est plutôt l'organe d'un « patronat » du milieu artistique. À travers des photos et de nombreuses publications d'œuvres originales, on familiarise toute une population au travail de musiciens canadiens. Il faut se souvenir que le marché des variétés est majoritairement accaparé par des Américains. Ainsi cette diffusion de spectacles canadiens doit être regardée favorablement et perçue, nous le croyons, comme un travail pour proposer un spectacle concurrent.

Comme il a été possible de le constater plus haut, le personnel de rédaction du périodique peut avoir un réel impact tant sur l'orientation de celui-ci que sur son espérance de vie. Un rapport étroit avec le monde du commerce est aisément repérable. Mais la présence de musiciens au sein des équipes de rédaction aura elle aussi son impact. L'orientation du périodique visera donc aussi à hausser le niveau de reconnaissance des collaborateurs musiciens.

Les acteurs

L'épopée de *L'Art musical* l'a démontré : le rôle principal d'un périodique peut être déterminé par les gens qui font ce périodique. Pratte a ainsi voulu vendre plus de ses

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *L'Art musical*, juillet 1898

instruments en se servant de sa publication. Mais son équipe a eu des répercussions indéniables sur le contenu. D'abord regardons le rédacteur en chef, en poste en 1898 : Charles-Onésime Lamontagne. Ses prédécesseurs ont laissé peu de traces, mais celui-ci cumule les qualités de baryton, d'impresario, d'administrateur et éventuellement de critique. On sait qu'il porte beaucoup d'intérêt à l'édition et travaillera dans ce sens en 1914 sur les partitions d'une œuvre importante de Guillaume Couture, qu'il connaît déjà depuis 1895 alors qu'il administre l'Orchestre symphonique de Montréal du même Couture.⁷⁸

Le fait que l'équipe de collaborateurs soit composée de beaucoup de professeurs qui sont aussi des musiciens reconnus comme R.-O. Pelletier, (organiste et professeur, président de l'Académie de Musique de Québec à plusieurs reprises), Arthur Letondal (pianiste, organiste, professeur, musicographe, aussi président de l'Académie de Musique de Québec), Achille Fortier (compositeur, professeur), Ernest Gagnon (organiste, folkloriste, professeur, historien, homme de lettres, haut fonctionnaire, premier directeur de l'Union musicale de Québec, fondateur et plusieurs fois président de l'Académie de Musique de Québec) ou Victoria Cartier (pianiste, organiste, professeure) donne cette couleur particulière très près des teintes de l'éducation. C'est aussi à cause de la formation poussée de beaucoup de ces collaborateurs qu'il est nécessaire que les pièces musicales soient « uniquement des œuvres qui fussent des modèles de forme, de style, d'élégante distinction »⁷⁹. De plus, les activités auxquelles sont associés ces acteurs vont recevoir une attention plus certaine. Il est certain qu'à travers les publications spécialisées un certain nombre de musiciens se sont fait une promotion et un nom.

Avant de participer à l'aventure de *L'Art musical*, Romain-Octave Pelletier et Achille Fortier ont été des hommes du *Piano-Canada*. En compagnie de Guillaume Couture, l'équipe dirigée par Brodeur avait comme rédacteur en chef quelqu'un qui joua « un rôle de premier plan dans le développement de la vie musicale de Montréal »⁸⁰ : le violoniste, compositeur et professeur d'origine belge, Frantz Jehin-Prume. Il connaît Pelletier depuis longtemps, ce dernier l'ayant accompagné au piano lors de son premier passage au Canada en 1865. Il sera

⁷⁸ Juliette Millette, « Lamontagne ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 1830.

⁷⁹ *L'Art musical*, octobre 1896.

⁸⁰ Jacques-André Houle. Cécile Huot. « Jehin-Prume. Frantz ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 1681.

lui aussi président de l'Académie de musique de Québec. On trouve aussi au sein de l'équipe un élève de Guillaume Couture, le jeune Achille Fortier. Ce groupe est donc assez semblable, sur le plan professionnel, au groupe qui formera le futur *Art musical*. Il est donc peu étonnant que ces deux publications soient celles qui se concentrent le plus sur des objectifs éducatifs.

Le Canada artistique, on le sait, n'est pas resté un périodique musical très longtemps. Bientôt préoccupé par des questions plus vastes que le champ des beaux-arts, il est devenu *Canada-Revue*. Cette réorientation est compréhensible aussi à travers la formation hétérogène de l'équipe. Beaucoup sont journalistes et se situent plus près de considérations politiques qu'artistiques. Pensons à Benjamin Sulte, Félix-Gabriel Marchand, Napoléon Legendre et même à Louis Fréchette qui, en plus de ses qualités artistiques de poète, est un journaliste qui tâte de la politique. Enfin, s'il n'y avait eu Calixa Lavallée et Ernest Lavigne, on n'aurait pu vraiment parler de musique sérieusement dans cette publication. Il ne faut pas oublier que l'homme derrière la démarche est Aristide Filiatreault, un imprimeur et éditeur qui s'intéresse à la musique dans deux autres périodiques avant de se lancer dans le parcours tortueux du *Canada artistique* et de son successeur.

Quant au *Passe-temps*, le plus durable de tous, c'est l'œuvre de Joseph-Émile Bélair, un typographe de métier et musicien amateur qui a « mis au point un nouveau procédé d'impression des feuilles de musique »⁸¹. Selon Beaulieu et Hamelin, cette découverte serait fortement liée à l'idée de cette publication. Celle-ci a une approche très touche-à-tout qui lui permet de joindre un vaste public. Il est d'ailleurs assez difficile de repérer les collaborateurs du *Passe-temps*. Un de ceux-ci, et non le moindre, sera Gustave Comte, critique et professeur qui a aussi écrit « quelques livrets d'opérettes »⁸², le même qui prendra position pour l'amélioration des conditions des artistes. Encore une fois, les ouvriers du périodique sont en partie responsable de l'orientation que prend celui-ci. En fait, ici c'est plutôt le contremaître qui oriente par sa formation, sa science et ses passions *Le Passe-temps*.

Raoul Collet, l'éditeur et fondateur du *Montréal qui chante* est français d'origine. Dans une notice nécrologique qui se veut un hommage à Collet, on comprend qu'il a œuvré dans les variétés rapidement après son arrivée au Canada. Son attitude concernant les arts est

⁸¹ Beaulieu, André et Jean Hamelin, *La Presse québécoise des origines à nos jours, tome 3 : 1880 à 1895*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977, p. 336.

peu abordée dans le petit texte. Restent dans ce dernier quelques références éclairantes comme celles-ci : « sa critique théâtrale était toujours juste et n'avait rien de blessant pour les artistes »⁸³. La critique, telle qu'on la conçoit aujourd'hui, serait bien peu crédible si elle se faisait selon l'approche de Raoul Collet. Pour l'époque et en se rapportant au rôle que se donne *Montréal qui chante*, on comprend que la critique soit en fait de la promotion. Dans la notice, on apprend également qu'il existe un lien d'amitié avec Georges Gauvreau, propriétaire du *Théâtre National* et Léo Ernest Ouimet, propriétaire du célèbre *Ouimetoscope*. Un petit réseau semble, timidement, se dévoiler dans lequel *Montréal qui chante* et Raoul Collet remplissent un rôle essentiel.

On n'a pas réussi à trouver de trace de l'autre éditeur, Elzéar Daoust. Pas plus de traces de Marcel Collet ou de Pierre Christie, respectivement gérant et rédacteur en chef. Le seul autre éditeur qu'il a été possible de retrouver est l'éditeur Sénécal dont le métier lui a été passé par son père. Ce dernier a édité plusieurs morceaux de musique et a imprimé le *Journal de l'instruction publique*, et *L'écho du cabinet de lecture paroissial*. « Sénécal & Fils publièrent le *Nouveau manuel de chants liturgiques* de l'abbé Cléophas Borduas (1888), *Accompagnement du nouveau manuel de chants liturgiques* de R.-O. Pelletier (1889) et *Recueil d'introïts et de motets* de P.L. Paré (1891). »⁸⁴ Comme l'équipe du *Montréal qui chante* ne contient pas de musiciens reconnus, du moins pas autant que les autres, il y a fort à parier que la tendance préconisée par ce périodique, très majoritairement commerciale, peut être expliquée par cette composition du comité. Le métier d'imprimeur mène Sénécal à imprimer de la musique comme bien d'autres choses. Il serait intéressant d'en savoir un peu plus sur le fonctionnement de ce dernier, ce qui permettrait d'élaborer et de préciser le propos, ou même d'infirmer cette hypothèse. Reste tout de même un périodique en santé qui réussit à ne pas couler aussi rapidement que nombre d'autres.

⁸² Gilles Potvin, « Comte, Gustave ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 737.

⁸³ *Montréal qui chante*, 3 juin 1911.

⁸⁴ Maria Calderisi, « Sénécal ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 3068.

Conclusion

Après sa première année d'existence, *Piano-Canada*, fait le bilan ;

Fonder une revue musicale en notre pays si jeune n'est pas chose facile, et presque toutes les publications du même genre que la nôtre qui ont parues depuis une vingtaine d'années sont allées rejoindre dans le cimetière des journaux leurs confrères défunts, et la chose se comprend lorsqu'on voit de nos artistes les plus capables user leurs forces dans un travail surhumain et malgré cela trouver à peine ce qu'il faut pour la subsistance des leurs, et mourir enfin dans un dénuement complet. [...] À quoi cela est-il dû ? Simplement à l'isolement dans lequel notre pays a vécu pendant un grand nombre d'années.⁸⁵

En dehors de cette explication par l'isolement (sachons que le rédacteur en chef ici est Franz Jehin-Prume, natif d'une Belgique beaucoup moins isolée), reste la vision lucide d'un lieu inhospitalier pour le type de publication ici décrit. Malheureusement pour lui, *Piano-Canada* devra effectivement prendre bientôt la route menant au « cimetière des journaux ». Mais pourquoi lui ? Et pourquoi *L'Art musical* également ? Et après une relative courte existence ?

Pourquoi *Le Canada artistique* change-t-il de créneau ? Dans ce cas, il est bien visible que Filiatreault souhaite porter sa critique à plus large échelle et jouer sur un autre terrain qu'il juge jonché d'obstacles dont l'élimination est essentielle. Mais, et la musique ? Elle sera la grande perdante. Jusqu'à ce qu'une équipe semblable en qualité et même plus portée sur la chose musicale se développe, celle du *Piano-Canada* vient remplir cette fonction pour quelque temps. *L'Art musical* avec une approche un peu semblable n'aura pas tellement plus de succès. Il semble qu'à trop s'occuper d'éducation et à viser un public éduqué musicalement (trop mince), on ennuie la majorité qui finit par boudier ou simplement ne jamais s'intéresser à la publication.

Ce public paraît soutenir plus facilement des œuvres plus généralistes qui offrent une lecture captivante à travers une multitude d'intérêts, d'appâts. Un de ceux-ci, mais cela tous les périodiques semblent l'avoir compris, est de donner accès à des partitions. Si l'on se fie au succès du *Passe-temps*, c'est de la musique de salon que l'on veut obtenir. Par ailleurs, le travail fait par *Montréal qui chante* est aussi récompensé. Ces variétés ont la cote et l'on aime poursuivre l'activité, ajouter à l'expérience populaire vécue dans les théâtres, ce qu'offre au

fond, ce dernier périodique. Avec le potinage, les photos et l'attention que l'on accorde à certaines personnes, osons l'idée d'un petit milieu touché par le vedettariat. Il est fort possible qu'une telle situation soit souhaitable pour la vie économique de ce monde compétitif des variétés duquel *Montréal qui chante* est partie prenante.

Hors des généralités, point de salut ? Il faut relativiser et se rappeler que les périodiques ici retenus, et même les moins persistants, sont des exceptions de vivacité. La dizaine d'autres publications non mentionnées ici constituent les vrais échecs. Il est fort possible, pourtant, que les publications trop spécialisées aient très peu de chances dans ce monde encore trop étranger aux soins à apporter au monde des artistes. Les périodiques par leur passage en témoignent tout au long de cette saison des espérances. Ce printemps permettra-t-il d'entendre d'autres timbres plus subtils poindre sous la voix parfois fausse et souvent tapageuse du marché ?

⁸⁵ *Piano-Canada*, 20 février 1894.

Chapitre III

Un été incertain, un bref automne et un hiver ravageur

1917-1939

La fin de la Première Guerre mondiale inaugure une période d'effervescence dans les activités musicales caractérisée par le lent passage de l'amateurisme au professionnalisme dans la pratique de la musique instrumentale et vocale, et par la mise en place d'infrastructures permanentes.¹

Pour Odette Vincent, cette phase de l'histoire de la musique au Québec s'allonge jusqu'au milieu des années 1950 et la professionnalisation en est la tête d'affiche. On travaille à la reconnaissance des métiers de la musique. Il est souhaité qu'avant longtemps les musiciens puissent vivre de leur activité. Et la presse musicale met l'épaule à la roue. Non que tout ce que l'on trouve dans cette période fasse directement référence au statut des musiciens ou à quelques autres points reliés au travail dans ce milieu mais c'est une insistance que l'on ne percevait pas auparavant. La question de l'éducation et, chez quelques-uns, celle du Conservatoire revient fréquemment. On perçoit des initiatives visant à faire grimper le chiffre d'affaires en s'offrant plus de visibilité par une publication. Nous découvrons aussi des gens inquiets et soucieux de l'état de leur milieu et d'autres satisfaits par le roulement relativement égal de leur machine à divertissement. Kallmann en 1957 affirmait dans une perspective pancanadienne :

“ Until the Second World War the best musical periodicals had served chiefly to inform and entertain a rapid growing musical public. The aims remained in essence the same as those stated in *Les Beaux-Arts* in 1863 : “Notre but est donc d'encourager et de stimuler le goût de la jeunesse en lui offrant un journal instrutif et amusant à la fois”. [...] Although editors often analysed and commented on musical conditions in Canada, journals were essentially not vehicles for the expression and interchange of professional opinion, or for agitation for musical reforms; rather they were a means of contact between music teachers or critics and the public.”²

¹ Odette Vincent. *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*. Sainte-Foy, IQRC, 2000. p. 63.

Kallmann écrit un peu plus loin dans cet article que les artisans de la musique se considérant de moins en moins comme des tâcherons mais de plus en plus comme des artistes professionnels, compositeurs, interprètes ou autres, vont faire en sorte qu'une partie de la presse musicale traite de leurs préoccupations. Mais Kallmann, ne pousse pas plus loin l'analyse. Les périodiques musicaux parus durant l'entre-deux-guerres n'ont pas intéressé particulièrement les chercheurs.

Si l'on a fixé à 1917 le début de cette période c'est parce qu'il s'agit de l'année où paraissent les premiers numéros du *Canada musical*. C'est aussi l'année d'un certain nombre de changements qui affectent le monde de la musique. Ils sont d'ordre technologique ou institutionnel, en rapport avec des organisations, des démarches commerciales ou professionnelles. C'est également à travers ces lunettes d'approche que l'on comprendra la *personnalité* des publications musicales. Nous en rendrons compte un peu plus loin, mais d'abord observons-les globalement.

Des périodiques

Il y a eu pour toute la période d'entre-deux-guerres, disons entre 1917 et 1939, la mise sur pied de douze périodiques portant sur la musique. Il n'y a pas eu de nouveau périodique fondé après 1932, ce qui s'explique probablement par les troubles économiques provoqués par la crise. Donc douze périodiques nouveaux, auxquels il faut ajouter deux publications en activité avant 1917 et qui persistent. Quatorze revues, magazines, organes dont on a pu, dans presque la moitié des cas, retrouver une trace suffisante pour les inclure dans l'étude. Finalement huit périodiques conservés seront ici scrutés et expliqués dans leur contexte. Entre 1917 et 1939, beaucoup de mouvements économiques, d'innovations technologiques et de nouvelles voix dans ce bloc. Période de contrastes et de nouveautés, ère du faste et de la misère.

Notons d'abord deux survivants de la période précédente, l'incroyable *Passe-temps* et le léger *Montréal qui chante* qui ont traversé la Grande Guerre sans trop de soucis. Sans trop de modifications non plus. Si *Le Passe-temps* aura tout de même sa réforme, c'est en pleine

² Helmut Kallmann, « A Century of Musical Periodicals », *Canadian Music Journal*, hiver 1957, vol. 1, no. 2, p. 25.

crise économique qu'il la vivra. Il continue dans l'ensemble de la période à publier des chansons, des morceaux de musique, à faire la propagation d'un bref savoir à des dilettantes auquel on ajoute des feuilletons, des commentaires sur la vie de ménagère ou sur l'actualité liée au vedettariat. En ce qui concerne l'autre rescapé *Le Montréal qui chante*, son approche ne diffère en aucun cas de la période précédente. Notons tout de même que *Le Canada qui chante* (1927-1930) viendra occuper la niche d'un *Montréal qui chante* défunt. S'il ne sont pas identiques, ils sont semblables et perpétuent la même tradition de diffusion de chansons accessibles. *La Lyre* (1922-1931) se trouve non loin. Elle est aussi préoccupée par l'art lyrique, mais sans l'aspect populiste de ces dernières et, surtout, présentant des articles plus substantiels. En fait les lecteurs du *Passe-temps* devaient sans doute lorgner de temps à autres vers *La Lyre*. Car il a bien fallu qu'on l'achète pour qu'elle dure près de 10 ans, soit de 1922 à 1931. Ce sont donc des périodiques qui se trouvent à des degrés différents dans la continuité de ce qui s'est fait auparavant. L'inexorable changement viendra par d'autres périodiques.

Le premier périodique à s'intéresser à ces changements émerge dans cet intervalle. C'est *Le Canada musical* et il apparaît avant même la fin de la guerre en 1917. Il donne en quelque sorte le ton à la période par l'intérêt qu'il porte à des éléments particuliers. Il suffit de lire l'article d'Hélène Paul sur *Le Canada musical*³ pour comprendre qu'il y a plus dans cette publication que son désir, par ailleurs évident, *d'informer et de divertir*. Ou même plus que cette préoccupation principale : « le développement musical de notre pays »⁴. Mais lorsque Charles-Onésime Lamontagne écrit « [...] il faut d'abord augmenter considérablement le nombre de mélomanes dans notre pays »⁵, il dit sûrement les choses plus justement. Ici pas de musique en feuille, beaucoup de nouvelles sur le monde artistique, ou les mondes artistiques dirait-on mieux, des commentaires éditoriaux d'une nature jusque-là inédite et une équipe réduite de collaborateurs dont certains, au moins, travaillent comme gérants d'artistes. Par ailleurs une existence honorable de sept années suscite l'intérêt pour cette publication.

³ Hélène Paul, « "Le Canada musical" (1917-1924). Mirroir d'une ville, reflet de deux continents ». *Les Cahiers de l'ARMuQ*, mai 1991, no 13.. p. 48.

⁴ *Le Canada musical*, 5 mai 1917. Cité par Hélène Paul.

⁵ *Le Canada musical*, 5 mai 1917.

Autre élément d'intérêt qui contraste avec la période précédente, *La Musique* (1919-1924), une publication de la ville de Québec, qui sera l'une des premières à être l'organe de presse d'une institution. En activité de 1919 à 1924, c'est en 1923 qu'elle est officiellement désignée ainsi. Signe que les temps ont changé, *La Quinzaine musicale* est également l'organe d'un institut scolaire. Si le premier était rattaché à l'Université Laval, le second est lié à la Schola Cantorum et par extension à l'Université de Montréal. *Entre-nous* (1929-1931) n'est pas le produit d'une école, mais d'un magasin, celui d'Edmond Archambault. Une existence assez courte (deux ans) qui est probablement due au fait que son apparition survient peu de temps après le début d'une crise qu'on a peut-être sous-estimée. La question de la durée laisse quelques cases vides. *Le Nigog* par exemple, bien que multidisciplinaire, a laissé à la musique les réflexions essentielles d'un Léo-Pol Morin. Mais la durée de l'expérience, une année, empêche de l'inclure dans ce corpus.

Nous avons donc rapidement présenté les publications qui auront notre intérêt. Avant de comprendre leur fonctionnement, tentons de comprendre le monde musical à l'intérieur duquel elles s'insèrent. Nous regarderons les institutions qui le composent et les forces qui travaillent à le transformer ou à le conserver.

Des organisations

En refaisant l'exercice de repérage d'organismes musicaux fondés durant cette période, on constate une certaine prééminence du chant choral. C'est le cas avec la fondation en 1918 de l'Association des chanteurs de Montréal. Dirigée successivement par Armand Renaud, Hercule Desjardins et enfin Jean Goulet, elle se distingue par l'interprétation de moins en moins rare d'oeuvres canadiennes, de Frédéric Pelletier, de Guillaume Couture ou d'autres. La crise économique aura vraisemblablement raison du chœur devenu mixte.

L'art lyrique trouvera aussi un fier représentant dans la Société canadienne d'opérette fondée en 1921 par Honoré Vaillancourt et Albert Roberval. Douze ans plus tard, après avoir « présenté devant le public montréalais 300 représentations et donné du travail à 155 personnes, interprètes, choristes, musiciens, administrateurs et techniciens »⁶, on décide de

⁶ Odette Vincent, *op. cit.*, p. 79.

fermer le dossier de la Société canadienne d'opérette. Charles Goulet et Lionel Daunais se préparent à élaborer ce qui deviendra les Variétés lyriques.

Quelques orchestres prennent forme au début des années 1930. Le Montreal Orchestra de Douglas Clarke apparaît en 1930, suivi de la Société des Concerts symphoniques de Montréal créée par Wilfrid Pelletier en 1934 et du Montreal Women's Symphony Orchestra vers 1940. Dans la capitale, le Cercle philharmonique de Québec d'Edwin Bélanger est fondé en 1935. Comme on le sait, ces orchestres sont constitués de musiciens dont la formation est au moins suffisante et ils offrent des concerts à un auditoire au mieux passionné. Ainsi on a réussi à former par les études en Europe, des musiciens compétents, mais qui semblent toujours insatisfaits de leur statut. Le public aisé et instruit qui fréquente les concerts n'est pas aussi nombreux qu'on le souhaiterait. Il ne suffit pas d'avoir un orchestre pour affirmer que la situation de la musique au Québec est dans sa plus grande forme. C'est pourquoi en dehors de ces organisations principalement centrées sur l'interprétation et les représentations, nombreuses seront les initiatives visant à promouvoir et à encadrer le monde québécois de la musique.

En lien avec l'apparition des nouveaux médias que sont radio et cinéma on adopte une loi sur le droit d'auteur en 1921. L'Association des compositeurs, auteurs et éditeurs du Canada limitée (CAPAC) est instituée en 1925 d'abord sous le nom de Société canadienne des droits d'auteurs afin d'administrer ce droit d'auteur. Même s'il faudra attendre 1950 pour que Montréal ait sa succursale, on peut croire que la CAPAC a permis de retourner leur dû aux créateurs.

Par ailleurs, Rodolphe Mathieu par la fondation de l'Institut canadien de musique en 1929, tente de donner l'occasion aux « jeunes artistes et littérateurs de se produire devant un public d'élite »⁷. Cet institut aux visées éducatives se fera aussi diffuseur. Ce qui devint bientôt les Soirées Mathieu permit de présenter des concerts jusqu'en 1952, et les représentations comprenaient bien souvent des œuvres canadiennes. Cette institution avait également des prétentions pédagogiques difficiles à évaluer, bien qu'on affirme « regrouper 22 studios dans la métropole »⁸. On aura tôt fait d'ajouter aux représentations des conférences

⁷ Brochure publicitaire de la saison 1932-1933. Cité par Marie-Thérèse Lefebvre, *Rodolphe Mathieu. L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962*. Montréal. Septentrion. 2005, p. 161.

⁸ *Ibid.*

et de remettre à la communauté artistique via des bourses d'études les bénéfices réalisés. Au début, ce sont souvent les salles des hôtels Windsor et Ritz Carlton qui accueilleront ces soirées, ce qui laisse à penser qu'il existe encore peu de lieux destinés spécifiquement aux concerts. L'institut va mettre fin à ses activités au milieu des années 1950.

Le Club musical et littéraire de Montréal ressemble à l'Institut de Mathieu. Il apparaît en 1933 grâce aux efforts de Gérard Gamache qui en demeurera l'acteur principal pendant une longue période. Ce qui rapproche Mathieu et Gamache, c'est ce désir de créer des soirées où l'on entretient le public de sujets musicaux, littéraires ou philosophiques et à qui, ensuite, on offre des performances. Gamache fait moins de cas des créations d'ici mais il utilise les mêmes hôtels Windsor et Ritz-Carlton, en plus de l'Hôtel Viger et des salles Tudor et Saint-Sulpice. Cette institution existait encore au début des années 1990⁹ et a, pendant plus d'une vingtaine d'années, publié les conférences et programmes. Nous avons par ailleurs inclus *Les Conférences du Club musical et littéraire de Montréal* (1940-1962) dans notre étude, malgré son caractère assez unique. Il en sera question dans le prochain chapitre.

Dans un même esprit, la Société Casavant propose dès 1936 de « faire apprécier l'orgue comme instrument indépendant, pas nécessairement associé aux offices religieux, faire connaître son riche répertoire de toutes les époques par les interprètes les plus qualifiés, et accorder des bourses à de jeunes organistes. »¹⁰ Fondée par Mme Roger Maillet, cette société accueillait en son sein Eugène Lapierre et Arthur Letondal pour ne nommer que ceux-là. Encore ici le désir de fournir de l'argent aux interprètes prometteurs montre comment la communauté artistique réussit tant bien que mal à produire des musiciens qualifiés malgré l'absence d'une grande institution d'enseignement supérieur. Interrompues par le début de la guerre, les activités de la Société Casavant reprendront vers 1942 pour une dizaine d'années encore. Son nom se veut un hommage aux très connus facteurs d'orgue de Saint-Hyacinthe.

La création de ces institutions manifeste la volonté d'enrichir la vie musicale. Cela passe particulièrement par l'injection d'argent pour la préparation de la future génération de musiciens. Au début de la période, on parle des « retours d'Europe », ces jeunes musiciens que l'on a formés à grand prix à l'étranger. À la fin de cette même période, on voit se lever le jour où les étudiants en musique pourront parfaire leurs études et leur technique sans quitter

⁹ Nadia Turbide, « Club musical et littéraire de Montréal ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 667.

la patrie. Surtout, durant ces quelque 25 années, toutes sortes de voix résonnent en faveur de l'amélioration de la situation des musiciens, mais surtout pour que ceux-ci soit reconnus comme professionnels.

Des nouveautés technologiques : pour ou contre ?

Hors des facteurs d'influence interne au milieu musical, il faut élargir le spectre d'analyse au monde du spectacle. Sans faire un tour d'ensemble de toutes les composantes de ce dernier, il semble essentiel d'inclure dans la réflexion quelques données. Ainsi la société musicale voit s'installer, parfois avec inquiétude, ces moyens de diffusion révolutionnaires que sont la radio et le disque, sans parler du cinéma, concurrent d'autant plus féroce qu'il peut détourner les masses de l'attrait de l'art musical. Ces médias sont fondés au cours de la période antérieure mais ils entrent plus aisément dans les mœurs urbaines après la Grande Guerre et surtout à partir de la première partie de la décennie 1930.

La radio offre une plus grande accessibilité à des œuvres, mais cet accès gratuit peut ne pas plaire aux détenteurs de périodiques offrant de la musique en feuille et des informations sur les activités culturelles. Sachons qu'« en 1941, [...] plus des deux tiers des foyers (70,6%) ont un appareil, les campagnes accusant toujours un retard significatif, avec 41 % seulement, contre 85,1% dans la ville. »¹¹ Ainsi les publications, bien que disponibles en dehors des grandes villes, s'inscrivent surtout dans le contexte montréalais et auront tôt maille à partir avec le médium des ondes. Voilà qui permet d'apprécier une certaine opposition, quoique ponctuelle et circonscrite, pour la situer dans un contexte où la radio bouleverse presque tout ce qui est en place, surtout en ce qui a trait aux divertissements, le créneau qui préoccupe essentiellement ces détracteurs, comme nous verrons plus loin. « Dans l'univers des *mass media*, le quotidien à grand tirage, qui occupait toute la place au début du siècle, doit maintenant vivre avec la concurrence de la radio. »¹² C'est vrai pour la majorité d'entre eux. Dans le cas de *La Presse*, la concurrence est plus aisée à supporter car CKAC,

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Paul-André Linteau, René Durocher, Jean-Claude Robert, François Ricard, *Histoire du Québec contemporain, tome II, Le Québec depuis 1930*, Montréal, Boréal, 1989, p. 173.

¹² Paul-André Linteau, *Histoire de Montréal depuis la confédération*, Montréal, Boréal, 2000, p. 396.

ouvert depuis 1922, appartient au journal. Ce n'est pas exceptionnel; on sait qu'ailleurs le *Toronto Star* possèdera aussi une station de radio. Mais il en va autrement des périodiques spécialisés, qui devront trouver une façon de composer avec le nouveau joueur.

Ce nouveau venu ne menace pas autant le monde du divertissement que l'horrible ogre du cinéma dont le pouvoir d'attraction a décuplé depuis qu'il a appris à parler. Si, comme le raconte Odette Vincent, « [l']arrivée du cinéma parlant va accidentellement permettre la mise sur pied du premier orchestre permanent de Montréal »¹³, elle provoquera aussi chez les périodiques quelques manœuvres imprévisibles.

Il paraît essentiel de constater comment ces périodiques s'accommodent de cette situation où la donne change rapidement. Nous en profiterons pour rencontrer les animateurs de ces publications. Dans son premier numéro du 15 janvier 1919, *La Musique*, de la ville de Québec, titre un texte « Le Cinéma envahisseur ». On peut y lire que

Le gramophone, dont on pourrait, comme le cinéma, faire un instrument de formation par un excellent choix de pièces, vocales ou instrumentales, est devenu un engin de perversion intense. Voyez un peu, dans les magasins de musique, les pièces en vogue : ce qu'il y a de plus dépravé en matière de goût, et ce que l'américain [*sic*] peut inventer de plus saugrenu en fait d'arrangements, de chants et de danses.¹⁴

Les compagnies s'occupant de ce type de divertissement étant souvent américaines, on fera aisément un raccourci entre l'activité et « l'envahisseur ». Il faut savoir que cette publication sous la direction d'Omer Létourneau et d'Hector Faber fait appel tant à des noms dont la réputation dans le monde de la musique n'est plus à faire, pensons à Frédéric Pelletier, Gustave Comte, Arthur Letondal ou Victoria Cartier qu'à d'autres, liés au domaine, mais dont la réputation est moins impressionnante. Pensons à Nazaire Levasseur, contrebassiste dans l'orchestre de Québec et compositeur. On le dit également historien, fait que l'on constate à travers sa chronique titrée « Musique et musiciens à Québec » qui retrace très personnellement l'histoire de la musique dans la ville de Québec. Le nombre important de religieux qui y collaborent aura une influence notable sur l'orientation de la publication québécoise. On ne s'étonnera pas de cette mention dans ce qui est un peu le prélude du périodique : « Faut-il ajouter ici tout de suite, à l'adresse des musiciens d'église, que la musique religieuse aura sa large part en notre revue et qu'une rubrique spéciale y sera

¹³ Odette Vincent, *op. cit.*, p. 65.

¹⁴ *La Musique*, 15 janvier 1919.

consacrée ! »¹⁵ On peut aussi noter le travail de nombreuses femmes dans les coulisses de *La Musique*.

Ailleurs, on entrevoit les choses différemment. *Le Canada musical*, qui débute sa vie en 1917 sous les auspices de Charles-Onésime Lamontagne, n'hésite pas à placer dans ses pages des annonces d'artistes qui « chante[nt] pour les records "Columbia" »¹⁶.

Malgré le silence que l'on fait presque systématiquement autour d'eux, il y a un grand nombre d'artistes lyriques français, de valeur égale à celles des plus grands mis en vedette par les compagnies, dont il existe des disques chez les marchands. Ne nous fions pas trop aux vendeurs, dont la plupart sont ignorants en cette matière. Parcourons les catalogues et demandons des airs d'opéra ou des mélodies chantées en français. Lorsque les manufacturiers verront chez nous la détermination d'acheter ce genre de musique, ils ne tarderont pas à suivre nos goûts plutôt que de chercher à nous imposer les leurs.¹⁷

Lorsqu'il reprend, pour une courte période, après six ans d'arrêt, le papier de Lamontagne se voit enrichi d'une section « sur les disques phonographiques importants et sur la radio. »¹⁸

Henri Michaud et Arthur Plamondon figurent en première ligne des rares collaborateurs au *Canada musical*. Michaud est responsable des annonces, de la promotion et Plamondon sera représentant et correspondant à l'étranger. On sait que Lamontagne fut impresario. C'est aussi le cas de Michaud qui est à la tête de l'Agence Musicale Henry Michaud et plus tard, le Bureau Musical Laberge et Michaud. De cette manière de nombreuses inscriptions peuvent être lues à la lumière de ces activités professionnelles. C'est le cas notamment des annonces des spectacles, récitals et concerts pour lesquels sont privilégiés en majorité des artistes de l'écurie. Nous reviendrons sur d'autres constats de ce type.

Le sous-titre de *La Lyre* est « Musique – disques – théâtre – nouvelles » et l'on peut lire dans sa première livraison, en octobre 1922, que l'« analyse de tous les principaux disques du mois rendra des services appréciables à tous nos lecteurs qui ont un phonographe »¹⁹. On peut aussi apprécier un texte intitulé « La radio remplacera-t-elle le

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Le Canada musical*. 5 mai 1917.

¹⁷ *Ibid.*, 6 octobre 1917.

¹⁸ *Ibid.*, 6 septembre 1930.

¹⁹ *La Lyre*. octobre 1922.

phonographe ? » Nous sommes en 1922 et CKAC ouvre ses portes le 2 octobre. Dans *La Lyre*, on conclut à la complémentarité du phonographe et de la radio, tout en rappelant comment cette dernière est encore loin de la perfection. On a pris soin d'apposer tout près de ce propos des publicités de phonogrammes de la maison Columbia, Berliner et Compo. Puis, au mois de juin 1926, une page est dédiée aux « artistes qui ont interprété le programme du concert de "La Lyre" au poste C.K.A.C. de "La Presse" »²⁰. À l'aube de la publication, J.-E. Turcot, Henri Miro et Léo LeSieur sont les « éditeurs-propriétaires ». En 1926, Miro est toujours là comme gérant et l'agent de publicité est Henry Michaud. Le rôle des impresarios dans le monde musical reste à définir plus clairement mais l'on commence à comprendre quelques démarches. Ainsi les concerts seront fréquemment annoncés par ces gérants d'artistes qui s'occupent aussi de les faire enregistrer et de leur assurer une visibilité. Henri Miro cumule les titres. En plus d'être compositeur et arrangeur, il est pianiste, chef d'orchestre et critique. Plusieurs de ces pièces seront publiées dans *La Lyre* et dans *Le Passe-temps*. Autre élément intéressant de son parcours professionnel, Henri Miro fut directeur musical chez la Berliner Gramophone Company ainsi que pour la firme Compo. Turcot était marchand de musique et nombreux seront les administrateurs jusqu'en 1931 et qui cumuleront les liens au monde du commerce musical.

L'organe de la maison Ed. Archambault, *Entre-nous* est aussi dans cette situation. C'est nul autre que Frédéric Pelletier qui sera le rédacteur en chef de cette publication. Celle-ci servira, on s'en doute bien, les intérêts commerciaux. Son travail ne s'arrêtera pas là si on se fie à ces lignes.

Il n'a pas la prétention d'être une revue musicale, mais se contentera du rôle de *magazine*, à qui il est permis de sortir des sentiers graves de la pédagogie et de la discussion, pour fréquenter ceux, non moins utiles, et, à coups sûrs, plus agréables, de l'information. *Entre-nous* ne cache pas ses couleurs; il est et demeurera l'organe de la *Maison Ed. Archambault*. Mais, dans ce domaine, il s'efforcera d'intéresser tout le public.²¹

Aussi, il sera gratuit. Pelletier, dont la participation à la sphère musicale d'ici ne laisse plus de doutes, se prononcera sur la radiophonie. Peut-elle incarner une menace, se demande-t-il ? Après un plaidoyer en forme d'énumération de ses qualités, on propose à la

²⁰ *Ibid.*, juin 1926.

²¹ *Entre-nous*, décembre 1929.

clientèle de choisir entre les divers fabricants dont les produits sont vendus au magasin. Notons enfin une remarque, subtile mais somme toute significative, glissée dans un texte. Rédigée vraisemblablement par Pelletier, on y jette un regard sur les quelque trente dernières années d'histoire du magasin en soulignant qu'aux débuts de cette histoire, la musique se faisait à la maison. Rien de particulier ici, si ce n'est qu'on en profite pour bénir « le néant où était alors le cinéma »²².

Le Montréal qui chante a été dirigé par Elzéar Daoust tel qu'il a été discuté dans le chapitre précédent. Mais, il n'a pas été seul à occuper ce poste; Lévie Tremblay, un promoteur immobilier qui fut également commissaire d'école, l'a également fait. Il est encore difficile de dire pourquoi cette publication cesse de paraître vers la fin de 1923 ou au début 1924, mais le fait est que, dès 1927, une publication du même genre mais menée cette fois-ci par un homme du milieu viendra remplir l'espace laissé vacant.

En 1927 apparaît donc *Le Canada qui chante*. Son aspect et son contenu font une immanquable référence au *Montréal qui chante*, lui-même déjà passablement inspiré du *Paris qui chante*. Tous ces périodiques s'intéressent aux chansons à la mode et généralement légères. Les liens entre le monde de la chanson et celui du cinéma sont essentiellement concentrés dans leur visée commune du divertissement du plus grand nombre. Mais ces divertissements se produisent souvent dans les mêmes lieux physiques et demandent la participation des mêmes intervenants. Pensons à l'exemple du bonimenteur, tel que le décrit Germain Lacasse²³ dans ses travaux sur le début du cinéma. On peut ainsi imaginer une soirée d'amusement où se côtoient sur scène ce commentateur de la vue animée, qui chantera et monologuera plus tard, quelques acteurs burlesques, des musiciens et tous ces gens échangeant les tâches en tirant le meilleur parti de cette situation. Hector Pellerin, un des chanteurs les plus connus de sa génération, artiste peut-être le plus enregistré de son temps, vedette des spectacles radiodiffusés par CKAC est le directeur du *Canada qui chante*.

La première livraison de *La Quinzaine musicale*, annonce qu'

Avec la courtoisie du POSTE C.K.A.C., "LA PRESSE" le conservatoire national de musique donnera samedi soir un grand concert par radio. Quelques-uns des meilleurs artistes seront au programme – pour la première fois à la radio CONCERTO

²² *Ibid.*

²³ Voir Germain Lacasse, *Le bonimenteur de vues animées*. Paris/Québec. Méridiens Klincksieck/Nota Bene. 2000. 230 p.

CANADIEN à DEUX PIANOS (inédit) joué par Mme Morin-Labrecque et M. Antonio Létourneau²⁴.

L'organe du conservatoire de musique, tel qu'on le précise, n'a pas trop d'hésitation à se lancer dans une entreprise qui utilise les nouveaux moyens de communication. Comme extension du conservatoire privé, la publication est donc menée par la même et fort nombreuse équipe de l'institution d'enseignement, avec Eugène Lapierre aux commandes. S'ajoute une longue liste, composée en partie de professeurs, comprenant Camille Couture, Arthur et Henri Letondal, Auguste Descarries, Arthur Laurendeau, Albert Lévesque, Albertine Morin-Labrecque et Charles-Onésime Lamontagne qui tiendra une chronique dont l'approche et le titre reprennent ce qu'était le désormais défunt *Canada musical*.

Si un périodique peut *recupérer* un périodique disparu, il en est un qui est loin d'être rescapé, car loin du naufrage. Le très populaire *Passe-temps* s'en sort seul à merveille. Toujours bien vivant après la Grande Guerre, il poursuit son œuvre de diffusion par les musiques en feuille. Son éditeur et propriétaire J. E. Bélair le restera jusqu'à sa mort en 1934 alors qu'Eddy F. Prévost prend la relève d'une publication déjà amaigrie. Gustave Comte en a été l'un des rares collaborateurs assidus. On lira ses textes jusqu'en 1933, même s'il meurt en 1932. Le périodique semble vouloir se mettre en accord avec les innovations que sont le phonographe et le cinéma. Très tôt, dès 1920, on inaugure une section d'une page entière nommée « Discophonia » où l'on trouvera « les renseignements les plus précieux, au sujet de votre gramophone, vos disques et vos auteurs favoris »²⁵. On informe que le phonographe est le « plus puissant moyen de formation du goût populaire vers l'art musical. »²⁶ Assez tôt les commentaires un tant soit peu critiques laissent la place aux paroles des pièces populaires enregistrées. Comme on le propose ici : « un conseil aux lecteurs de Discophonia – Découpez les paroles des disques que nous publions ici, collez-les dans un cahier ou un album, afin de suivre le chanteur avec plus d'aise, lorsque vous aurez acheté le disque recommandé.²⁷ » Le cinéma est aussi mis en valeur. Par exemple, on nous avertit que « Monsieur L. Ernest Ouimet offrira incessamment au public canadien Marie Tudor "Marie la sanguinaire" drame historique de V. Hugo [et que] c'est la première vue en couleurs de la Maison Pathé au

²⁴ *La Quinzaine musicale*, 13 septembre 1930.

²⁵ *Le Passe-temps*, 10 janvier 1920.

²⁶ *Ibid.*, 14 janvier 1922.

²⁷ *Ibid.*, 10 janvier 1920.

Canada »²⁸. Il s'agit très fréquemment d'un résumé accompagné d'une image tirée du film en question. Pendant qu'ici, on fait la promotion des « étoiles Pathé », ailleurs on discutera l'absence du vedettariat canadien dans le domaine cinématographique. Éventuellement, en janvier 1935, soit une douzaine d'années plus tard, on lit en éditorial

Qui a formé, chez nous, cette population imbue de cinéma [...] ? Quels facteurs contribuent à déifier presque les artistes de cinéma, dont chaque geste, fictif ou réel, est observé, discuté, admiré par leurs fidèles. L'assistance aux représentations y est pour beaucoup. Mais qui entretient cet enthousiasme, cette anxiété, cette fascination ? Les journaux pour une bonne part. Mais c'est surtout cette avalanche formidable de magazines de cinéma, qui pénètrent jusqu'en des milieux ignorant la langue anglaise. Pourquoi ne pas utiliser le même moyen pour imprégner et enthousiasmer notre population de l'esprit musical, de la pensée musicale ? [...] Cette publication n'a pas besoin d'être créée car elle existe déjà.²⁹

Est-ce le changement de garde à la tête du périodique ? Est-ce le marché qui a changé ou même la société ? Et si on laisse là le cinéma, on se rend compte de la place grandissante faites à la radio dans le *Passe-temps* : portrait de gens de radio, article de réflexion paru à l'étranger et reproduit ici, enfin, des articles qui s'intéressent à « quelques vedettes de la radio ». On peut aussi trouver des textes s'adressant aux femmes qui portent les titres « Bien recevoir est un art » et « Le tricot, agréable passe-temps de la femme »³⁰. Comme *Le Passe-temps* est à quelque temps d'un arrêt de publication d'une dizaine d'années, il est difficile de situer la démarche de la nouvelle équipe, de la bien comprendre. Ces nouveaux participants de la presse musicale sont dirigés par Prévost dont on ne trouve pas beaucoup de traces dans le milieu musical (il est bédéiste, dessinateur et caricaturiste, l'on retrouvera de ses planches dans *Le Passe-temps*). Son collaborateur responsable de la rédaction aura quant à lui laissé aux historiens beaucoup de documents. Il s'agit d'Alfred Rousseau, rédacteur pour la radio qui produira nombre de radio-romans et de sketches. C'est aussi l'auteur de quelques textes de chansons et du livret de « L'intendant Bigot », un opéra dont la musique est signée Ulric Voyer. Voilà qui augmente les occasions de collaboration entre ce « nouveau » *Passe-temps* et le monde montréalais de la radio.

Après s'être attardé à connaître les périodiques et leurs producteurs, voyons quels rôles elles se donnent. Nous avons défini quelques domaines pour lesquels l'action de la

²⁸ *Ibid.*, 14 janvier 1922.

²⁹ *Ibid.*, janvier 1935.

presse avait un impact. Ils sont la profession, le commerce et l'éducation. L'organisation de l'éducation se verra donner plus de cohérence avec l'établissement en 1942 du Conservatoire de musique gratuit et public. Nous croyons que certains périodiques ont eu quelque influence en ce qu'ils sont parfois la voix des musiciens. Mais aussi que plus globalement l'idée de l'instruction musicale si ce n'est de la formation trouve souvent écho dans ces publications.

Fonction éducative

Comment croit-on avoir une influence sur l'enseignement de la musique ? Pour la majorité des périodiques de l'entre-deux-guerres, les moyens sont peu différents de ce que l'on a vu plus tôt. Des textes à saveur instructive, des publicités pour les professeurs, voilà encore bien peu. La vraie nouveauté réside dans ces publications que l'on décrit comme organe d'une institution. Elles sont peu nombreuses mais il faut s'y intéresser.

Ainsi, la publication à plus fort contenu pédagogique est sans aucun doute *La Quinzaine musicale*, l'organe du conservatoire de musique. Notons au passage que ce conservatoire, fondé en 1905 et affilié à l'Université de Montréal en 1921, ne semble pas faire l'unanimité quant à son approche pédagogique. On peut lire à ce sujet le texte de Marie-Thérèse Lefebvre qui montre l'emprise idéologique d'un clergé omniprésent même dans la sphère de l'enseignement musical supérieur³¹. On y apprend par ailleurs une certaine contestation de l'approche préconisée par le conservatoire de Lapierre et qui mènera, en 1942, à l'autre conservatoire, gratuit, public et dirigé par Wilfrid Pelletier et Claude Champagne.

Lorsqu'on regarde *La Quinzaine musicale* de plus près, il est aisé d'appuyer l'analyse de Lefebvre. Par exemple, dans un numéro de février 1931, on trouve un article du mariste Huguet qui donne son « opinion d'un théologien sur la musique »³². Se présentant comme une « revue de documentation et de vulgarisation musicales »³³ et ayant à son service les professeurs du conservatoire, il n'est, par ailleurs, pas étonnant de trouver autant de propos à

³⁰ *Ibid.*

³¹ Marie-Thérèse Lefebvre. « Histoire du Conservatoire National de musique : 1922-1950 ». *Les Cahiers de l'Armuq* no. 3, 1984, p. 37-52.

³² *La Quinzaine musicale*. 28 février 1931.

³³ *Ibid.*. 13 septembre 1930.

caractère pédagogique ou même tout simplement scolaire. En effet, on profitera de l'accès à une publication pour annoncer aux élèves des examens ou que quelque professeur plus expérimenté offre en « entretien pédagogique » des conseils aux jeunes enseignants. On voit aussi passer des textes de professeurs au titre évocateur : « du pianiste et de l'enseignement » ou « Robert Schumann d'après Marmontel ». Dans une perspective semblable, on va consacrer quelques pages aux « écoles de musique à travers les âges » ou au conservatoire de Paris que Lapierre a visité pour en connaître le fonctionnement. On comprend que le contenu s'adresse en majeure partie aux élèves du conservatoire mais qu'il cherche tout de même à intéresser le public en général en laissant beaucoup de place à toutes sortes de nouvelles.

La Musique, même si elle n'est pas attachée officiellement à une institution, semble avoir, à ses débuts, une orientation idéologique assez proche de celle de *La Quinzaine musicale*. En janvier 1919, la revue de Québec précise, en prélude :

à l'adresse des musiciens d'église, que la musique religieuse aura sa large part en notre revue et qu'une rubrique spéciale y sera consacrée ! Les instructions ecclésiastiques, codifiées en ce point dans le Motu proprio du vénéré Pie X seront le guide sûr et toujours obéi³⁴.

Ces instructions seront d'ailleurs publiées dans les numéros subséquents à raison d'une page le numéro. On suggère aux fabriques de prendre un abonnement pour le musicien de l'église. On publie une étude sur Gounod et la musique sacrée, une autre sur la musique d'orgue, sans omettre la chronique « Notes grégoriennes » qui traite, on l'aura deviné, de chant grégorien en plus de la musique sacrée. Un article éclaire les lecteurs sur la conception de la musique dans la revue, en tout cas de la musique sacrée. « L'orgue à l'Église [...] Ses méfaits : L'Orgue usurpateur »³⁵ expose comment la musique doit servir la liturgie et non le contraire. Ainsi les dangers de l'*usurpation* guettent et si l'orgue ne se restreint pas au second plan lors des cérémonies, il crée le désordre. Fr. Raymondien, auteur du texte, écrit : « [...] La première loi de l'art, c'est l'ordre. Rien n'est beau s'il n'est à sa place. Pas d'esthétique dans le désordre »³⁶.

Comme beaucoup d'autres, *La Musique* souhaite diffuser le savoir sur la musique afin de susciter l'émulation. Même si on s'intéresse surtout à la musique sacrée, on y publie

³⁴ *La Musique*, 15 janvier 1919.

³⁵ *Ibid.*, avril 1924.

³⁶ *Ibid.*

des considérations pédagogiques sur le classement des élèves, sur la pose de la voix, sur l'utilisation des pédales de piano ou encore sur le plain-chant. On a vu plus haut ce qu'on pense des gramophones à *La Musique*. Pour faire contrepoids, pour « réagir, [...] contre l'envahissement de cette marée nauséabonde », on conseille au lecteur d'intervenir

[...] par l'éducation saine dès le bas âge. Mais justement se place une difficulté : l'enseignement musical à bonne heure n'existe pas. Bien plus, il rencontre de l'opposition même avant d'exister. Contrairement à toute pédagogie bien organisée, qui fait aux beaux-arts, – et spécialement à l'art musical qui est le plus à la portée de tous, – une large place, surtout dans le bas âge où les loisirs sont nombreux et la musique bienvenue à des aptitudes en éveil, nos législateurs scolaires, accaparés par la hantise du *pratique* (lire « du terre à terre ») ont interdit jusqu'ici, – et fasse le ciel qu'ils reviennent au plus tôt sur leur décision, – l'accès des écoles à l'étude du plus aimable des arts, de l'art gracieux de la musique, si éducatif, puisque, dit-on, « il adoucit les mœurs. »³⁷

L'engagement dans l'éducation sera plus clair à partir de 1923, moment où la publication est officiellement rattachée à l'Université Laval. Même s'ils ne semblent pas particulièrement revendicateurs, les gens de *La Musique* veulent trouver un écho. Il est vrai que la question de l'éducation musicale au Québec prend du temps à se régler et c'est un sujet que tous les périodiques, ou presque, vont finir par aborder.

« Il nous arrive souvent de déplorer l'absence, au Canada, d'un Conservatoire de Musique semblable à ceux de France ou de Belgique »³⁸, affirme C.O. Lamontagne dans les pages de son *Canada musical*. Pour lui la question se pose différemment. Bien sûr une institution sérieuse est nécessaire. Mais il demande quelle utilité il y a à former des artistes qui seront payés des salaires ridicules ? D'autant plus qu'ils sont formés par des professeurs eux-mêmes mal rémunérés. Outre ce discours récurrent chez Lamontagne qui porte plutôt sur un autre élément de notre propos, dont il sera question ailleurs, nous n'avons pu mettre les yeux sur de francs engagements par rapport à l'éducation. Elles sont restreintes majoritairement à de l'information publicitaire dans les pages de son périodique. Annonces de professeurs, d'écoles de chants ou d'ouvrages sur le sujet, on ne peut pas affirmer, sans dire qu'il est contre, que le rédacteur en chef du *Canada musical*, fasse gratuitement quoi que ce soit pour l'éducation musicale au Québec. Un échantillonnage différent l'aurait peut-être mieux mis en valeur

³⁷ *Ibid.*, septembre 1920.

³⁸ *Le Canada musical*, 6 octobre 1917.

On sait qu'Edmond Archambault a contribué à la mise sur pied du conservatoire de Lapierre. D'ailleurs dans *La Quinzaine musicale* on trouve des publicités d'Archambault à de nombreuses reprises. Ce type d'encouragement envers l'enseignement de la musique ne doit pas être recherché dans cette sorte de catalogue qu'est *Entre-nous*. Même si l'objectif déclaré est celui de la diffusion des connaissances musicales le rédacteur en chef Frédéric Pelletier ne doit pas trop s'écarter des préoccupations de nature commerciale. Les aspects pédagogiques sont carrément mis de côté.

Très peu d'éléments pédagogiques également dans le *Montréal qui chante* ou plus tard dans le *Canada qui chante*. Leurs objectifs sont plus circonscrits et leur travail centré sur un nombre d'éléments plus limité. On se préoccupe beaucoup plus des théâtres et de chansons légères, de vedettes locales et de passage. Dans le premier numéro de *La Lyre*, Albert Roberval se soulève contre ce type de divertissement :

Il est grandement temps que nous réagissions à Montréal contre ce que j'appellerais le théâtre burlesque, et à lui opposer l'esprit et l'âme primesautière du théâtre français. Des théâtres qui, il y a quelques années encore, jouissaient d'une bonne réputation, sont tombés dans un marasme effroyable et, tous les soirs, l'administration de ces théâtres donnent des choses innommables comme spectacle.³⁹

Il offre une solution à ces « choses innommables » : la Société canadienne d'opérette qu'il dirige. On trouve par ailleurs, des textes à caractère éducatif s'adressant aux amateurs. Il est en effet possible de situer ce lectorat. Une réponse à quelques abonnés se plaignant de la trop grande complexité des morceaux « pour les jeunes élèves »⁴⁰ est révélatrice. Ne prend-on pas la peine d'ajouter juste après que ces pièces peuvent servir à des fins récréative et éducative ? On invoque ce « caractère éducationnel »⁴¹ de la publication pour inciter les lecteurs à se procurer les numéros antérieurs.

La Lyre interpelle directement les professeurs quand elle propose à ceux-ci d'être un pont entre eux et le public, que ce soit pour annoncer leurs cours ou pour se faire connaître. À partir de sa troisième année, Henri Miro mettra dans les pages du périodique un « cours d'harmonie par correspondance, gratuit pour tous les lecteurs [...] »⁴². Il en profite pour rappeler que des cours privés sont également offerts à 75 sous chacun. Finalement, parmi les

³⁹ *La Lyre*, octobre 1922.

⁴⁰ *Ibid.*, juillet 1924.

⁴¹ *Ibid.*

arguments soulevés pour mousser les abonnements, on trouve celui du développement de la culture musicale qu'entraînera la lecture de *La Lyre*. Cette attitude dure même après qu'une nouvelle administration en ait pris la tête en 1927. Il est donc possible d'affirmer que cette publication met beaucoup de soin à favoriser l'éducation, par la formation de son lectorat mais aussi en soutenant le travail de professeur et en y contribuant même dans la mesure du possible.

Enfin, revenons sur *Le Passe-temps*. On trouve toujours chez lui des textes s'adressant au public amateur et souvent féminin des foyers. Non qu'il soit le seul à viser cette clientèle, mais sa démarche est d'une plus grande transparence. D'ailleurs ce public semble se transformer puisque *Le Passe-temps* lui-même modifiera lentement son angle d'approche.

C'est vrai que nous traversons une période bienfaisante de transition artistique. Le peuple n'est plus aussi ignorant qu'autrefois. Il connaît les auteurs et les interprètes célèbres, et fort souvent nous pouvons entendre tel ouvrier à la voix juste fredonner non seulement des extraits d'opéras, mais des fragments d'oeuvres concertantes, dont il n'eut même pas soupçonné les beautés, il y a dix ans.⁴³

Gustave Comte, qui signe ce texte, le conclut par les bienfaits du gramophone. C'est ce dernier qui serait responsable des progrès de la connaissance musicale. Dès la seconde décennie du XX^e siècle des textes sont publiés dans le *Passe-temps* sous la rubrique « L'art de composer la Musique ou l'harmonie au foyer » ou encore « La musique à l'école ou au foyer ». Gustave Comte continue d'ajouter ses chroniques sur la musique à la majorité des parutions et elles sont souvent instructives. On y trouve par exemple « L'art du chant – résumé en quelques leçons à l'usage des lecteurs du « *Passe-temps* » d'après les meilleurs auteurs. »⁴⁴ Les propos de Comte avaient-ils pour but de promouvoir les enregistrements ? La documentation ne permet pas de se prononcer.

⁴² *Ibid.*, juin-juillet 1925.

⁴³ *Le Passe-temps*, 10 janvier 1920.

⁴⁴ *Le Passe-temps*, janvier 1925.

Fonction commerciale

Les pages du *Passe-temps* ont souvent accueilli des annonces, des textes de réclames et des offres de primes à l'abonnement. De plus, on connaît la vigueur et la longévité du périodique. Il faut toutefois noter qu'à la suite du krach boursier de 1929, *Le Passe-temps*, dont la périodicité est déjà passée en 1926 de bimensuel à mensuel, voit aussi le nombre de ses pages se réduire. De 20 et parfois même 24 pages entre 1914 et 1921, à 16 pages en 1922, il tombe à 12 pages en 1932. Cette réduction affecte peu la partie musicale du périodique. C'est le cas du moins jusqu'en 1932. À ce moment, la publication dont le fleuron a toujours été l'offre abondante de musique en feuille accessible et de qualité, n'est plus dans son meilleur état. Il faut attendre la venue de la nouvelle équipe menée par Prévost, en janvier 1934 pour retrouver le format d'une vingtaine de pages. On en offrira même 36 l'année suivante. L'offre de musique en feuille a sûrement été menacée par la proportion grandissante de la nouvelle forme de musique de salon, le phonogramme. A-t-on, pour autant remis en question la publication de partitions, cet aspect si caractéristique qui a fait du périodique ce qu'il est ? Sûrement pas, puisque le concept est passé dans la « réforme Prévost » et l'on continuera jusqu'à la fin d'émettre de la musique en feuille.

Ce n'est pas parce qu'on garde certaines recettes qu'on laisse les nouveautés passer sans s'y attarder. On a traité des quelques pages allouées aux films ou « Vues animées » et d'autres sont ouvertes aux phonogrammes. Il est difficile de savoir si la pratique est courante mais dans le numéro du 14 janvier, lorsque l'on imprime les paroles d'une pièce enregistrée, on ne donne pas seulement le numéro du disque et le nom de la compagnie qui le publie, mais également le numéro du *Passe-temps* où l'on peut retrouver la partition. Voilà qui est ingénieux et qui montre qu'en période de transition (de celle où la musique de salon jouée au piano à celle où on l'entend sur le phonogramme) il peut être pertinent de jouer sur les deux plans. Était-ce ce que préparait Comte en affirmant : « Le gramophone est professeur d'art, un civilisateur. [...] C'est un bienfaiteur de l'humanité et chacun devrait en avoir un chez soi »⁴⁵ ?

L'autre publication rescapée de la période d'avant-guerre et qui joue également la carte de la musique en feuille est le *Montréal qui chante*. On continue à faire se côtoyer les

⁴⁵ *Ibid.*, 10 janvier 1920.

pièces de musique avec mélodie et accompagnement et celles qui n'ont que la mélodie. On trouve beaucoup de portraits d'artistes avec photo et des informations sur leur prochain spectacle, la stratégie étant toujours de susciter l'intérêt pour les spectacles dans les théâtres montréalais. Dans les derniers numéros, alors que le propriétaire est Lévie Tremblay, un promoteur immobilier, on n'hésite pas à publier des encadrés offrant aux lecteurs de se procurer les propriétés ou les terrains dont il s'occupe. Pour Tremblay, et peut-être faut-il étendre la constatation aux propriétaires précédents, le *Montréal qui chante* n'est pas beaucoup plus qu'un investissement comme un autre. Ce périodique arrête en 1923, mais la formule revient en 1927 avec *Le Canada qui chante*. La formule semble trouver des lecteurs et être rentable.

Délaissant la musique en feuille, *Le Canada musical* table sur la qualité et l'abondance de nouvelles sur le monde musical pour attirer le lecteur.

LE CANADA MUSICAL mettra tout particulièrement au courant de "l'actualité musicale". Il donnera des nouvelles générales et fera connaître les nouveautés [musicales]. Des illustrations mettront le public à même de se familiariser avec les physionomies des principaux artistes-musiciens de l'univers et ajouteront un trait de plus à notre publication.⁴⁶

Pas de partitions ici, mais des « illustrations » comme chez quelques concurrents. Les intérêts et l'organisation de ce périodique sont plus complexes. On l'a dit plus haut, *Le Canada musical* tente de faire la promotion des artistes en général. Mais plus spécifiquement, il fera une promotion plus soutenue des artistes dont la gérance est assurée par Henry Michaud. En témoigne une annonce de l'« agence musicale Henry Michaud » qui présente ceux-ci et offre leur service pour « concerts, récitals, clubs, etc. »⁴⁷ Dans la même édition, on écrit « Ulysse Paquin la merveilleuse basse Canadienne est maintenant sous la direction exclusive d'Henry Michaud qui s'occupera à l'avenir de ses engagements. »⁴⁸ Plus loin se trouve un texte *complémentaire* à cette annonce, qui vante les mérites de Paquin. L'exemple de Paul Dufault est plus éloquent encore. On organise au ténor une entrevue qui sera publiée dans *Le Canada musical*. Dans celle-ci, il dira des choses comme : « Je me suis adjoint le concours de MM. Laberge et Michaud, enthousiastes, travailleurs, très aptes pour ce genre

⁴⁶ *Le Canada musical*. 5 mai 1917.

⁴⁷ *Ibid.*, 2 mars 1918.

⁴⁸ *Ibid.*

d'opérations, et je suis certain qu'ils m'aideront à mener la chose à bonne fin. »⁴⁹ Quelques pages plus loin, une annonce renseigne sur « La tournée triomphale du célèbre ténor canadien Paul Dufault » et sur la façon d'obtenir plus de renseignements en contactant le bureau musical Laberge et Michaud. Il n'y a pas que des artistes locaux qui ont droit à cette œuvre de promotion, le rôle de l'agence artistique ou de l'impresario étant aussi de faire se produire au Canada des gens de l'extérieur. Comment fait-on le recrutement ? Le correspondant du *Canada musical* semble aussi avoir cette tâche de dénicher des contrats avec des agences musicales de l'endroit, que ce soit New York ou Paris. On insère à cet effet ce petit mot dans la page éditoriale du 7 août 1920 :

Le *Canada musical* se fait un vif plaisir de remercier très cordialement la direction des agences de concerts [...] pour les facilités accordées au cours de la saison 1919-1920 à son représentant à Paris, M. Arthur Plamondon, qui grâce à leur aimable obligeance a si bien pu renseigner nos lecteurs sur le mouvement musical français.⁵⁰

On traite assez souvent de sujets qui concernent la gérance d'artistes, comme cette nouvelle sur l'union des impresarios américains ou encore celle-ci sur le fait que plusieurs de « nos jeunes artistes ont signé, à cette heure, des engagements qui leur promettent une saison profitable. »⁵¹ En fait, on souhaite autant de montrer la popularité des artistes dont l'agence a la responsabilité que le bon travail qu'effectue l'agence elle-même. Il s'agit d'une ingénieuse entreprise qui fait la promotion des événements découlant du travail de Lamontagne et de ses associés. On va ainsi créer autour d'un artiste ou d'un concert un engouement avec, dans les quelques jours précédents, un article, voire un portrait avec photo et une annonce pour concentrer l'attention. De plus comme *Le Canada musical* est bien implanté dans l'organisation des affaires culturelles, ses rédacteurs étant très près des artistes, il peut bien se targuer d'avoir toujours des informations fraîches sur les activités musicales.

Le Canada musical n'est pas le seul à offrir de l'information musicale au début des années 1920, pas plus qu'il n'est unique dans sa façon d'obtenir ses informations. Le rôle du gérant d'artistes ajouté au potentiel d'information du périodique peut servir différents objectifs d'un même projet : l'impresario cherche un spectacle à promouvoir et lorsqu'il l'a découvert en fait part à la publication dont il est proche, qui s'occupe de promouvoir

⁴⁹ *Ibid.*, 1^{er} mars 1919.

⁵⁰ *Ibid.*, 7 août 1920. L'article énumère les agences de concerts.

⁵¹ *Ibid.*, 21 septembre 1918.

l'évènement. Ainsi, on peut lire dans *La Lyre* d'octobre 1922 : « M. Bernard Laberge, impresario, est rentré d'Europe à bord du "Melita" avec trois beaux projets dont il fera bénéficier les montréalais et les Canadiens, même ceux de l'extrême ouest, sans oublier ceux qui résident dans la Nouvelle-Angleterre. »

Quand *Le Canada musical* interrompt ses activités en 1924, Henry Michaud devient le responsable du département de la publicité de *La Lyre*. En fait, on peut formuler l'hypothèse que devant deux publications qui offrent des nouvelles sur le milieu musical local et étranger, le public choisisse celui qui offre en plus des morceaux de musique, c'est-à-dire *La Lyre*. Avec Michaud dans l'équipe, doit-on penser que le périodique se tournera vers les impresarios pour remplir ses pages de nouvelles ? Dans le numéro du printemps 1930, on rappelle à quel point l'activité musicale est tributaire des organisateurs : « MM JA Gauvin et Bernard Laberge, impresarii bien connus, se sont embarqués il y a quelques jours [...] à destination de Paris. Ils vont décider pour leur part le sort de notre saison artistique prochaine. »⁵²

La Lyre a une capacité d'absorption intéressante. Après avoir intégré Michaud et son approche, c'est bientôt *Le Carillon* du folkloriste Charles Marchand, qui se trouve inséré dans *La Lyre*. Autre élément économique intéressant qui souligne encore la dépendance des périodiques envers le milieu dans lesquels ils évoluent, la parution réduite pour les mois d'été. Ainsi on lit : « Nous nous faisons un devoir de rappeler à nos lecteurs que durant la saison d'été "La Lyre" comme la plupart des revues, ne paraît qu'à tous les deux mois. »⁵³

Cette fragilité est également soulevée par *La Musique* :

Une publication du genre de celle-ci ne fera son œuvre et n'atteindra son but que moyennant une diffusion considérable. Aux fervents de l'art musical, la nôtre confie son sort et met son avenir entre leurs mains.

Qu'ils ne disent donc pas, comme il arrive souvent : « j'admire votre œuvre; mais avant de m'engager, je veux « voir comment elle ira » ». Quelle entreprise pourrait réussir avec un tel procédé ? Montrez votre sympathie de façon tangible ; si, par la suite, les choses ne vont pas à votre gré, il vous est toujours loisible de retirer votre concours.⁵⁴

⁵² *La Lyre*, février/mars/avril, 1930.

⁵³ *Ibid.*, juin/juillet 1925.

⁵⁴ *La Musique*, janvier 1919.

Entre-nous se décrit humblement, nous l'avons vu plus haut, comme un magazine qui pourra profiter « à la fois à la Maison qui le fonde et aux musiciens qui le lisent »⁵⁵. On marie les réclames, les annonces de produits disponibles en magasin et des articles informatifs soit sur des articles, sur des concerts à venir ou sur la vie culturelle de la métropole. L'exemple de cet organe est d'une grande pertinence. Il sert à augmenter les ventes d'un magasin mais rejaillit sur le milieu culturel par l'intérêt qu'il y porte. Notons que ce périodique est gratuit et distribué au magasin. On peut présumer un rayonnement tout à fait intéressant pour l'artiste qui serait évoqué dans les pages d'*Entre-nous*.

Toutes sortes de raisons sont avancées par les autres périodiques musicaux pour obtenir les précieux abonnements. Ceux-ci ne sont pas souhaités par mercantilisme, nous dit-on, mais pour contrer l'influence américaine. Le *Montréal qui chante* a aussi à cœur que le public encourage des œuvres canadiennes-françaises. Bien sûr cela va de pair avec sa propre réussite, mais il faut admettre que, sans avoir une dévotion totale et désintéressée, on peut faire progresser le monde musical. L'exemple des directeurs, rédacteurs en chefs ou collaborateurs à une publication qui insèrent leurs propres compositions dans les feuilles de musique est très révélateur. *La musique* offre de nombreuses pièces d'Omer Létourneau, *La Lyre*, celles d'Henri Miro et *Le Passe-temps*, celles d'Auguste Charbonnier, un des collaborateurs réguliers. C'est une façon de se faire de la promotion, qui sera éventuellement profitable. Mais ce n'est pas le seul effet. Dans le chapitre précédent, on a vu comment ces démarches donnaient visibilité et crédibilité aux artistes locaux. Du moins, cela leur donnait une opportunité d'exister dans le monde artistique par la publication de leurs œuvres.

Fonction professionnelle

Après la guerre, la plupart des conservatoires tombèrent sous la direction des universités, passant ainsi sous la juridiction du financement public quant à son curriculum et à ses degrés. Les universités sont subséquemment devenues les institutions de base pour la composition et l'interprétation professionnelles. Ces gestes vers la « professionnalisation » furent accompagnés de la consolidation, par le gouvernement provincial, du contrôle de l'éducation musicale à l'école publique ainsi que sur les examens et la formation des maîtres.⁵⁶

⁵⁵ *Entre-nous*, décembre 1929.

⁵⁶ Jody Berland. « Gouvernement et musique ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 1395.

Cette période d'entre-deux-guerres est marquée par de nombreuses démarches visant à asseoir le statut professionnel des activités musicales, du moins de certaines d'entre elles. Car si l'on sent une préoccupation de cette nature dans plusieurs publications, il est aussi essentiel de percevoir certaines initiatives qui s'adressent aux non-professionnels, aux amateurs donc. L'un ne va pas sans l'autre et, au fonds, l'un confirme l'existence de l'autre.

Les références aux musiciens amateurs sont donc prises ici en ligne de compte puisqu'elles impliquent qu'il y a une distinction à considérer: *Entre-nous* « veut [...] contribuer à la création, à Montréal, d'un centre où pourront se rencontrer tous les musiciens, professionnels et amateurs, sur le terrain de la fraternisation »⁵⁷. *Le Passe-temps* fait directement référence aux musiciens amateurs en 1934, avec l'approche de Prévost. Il est vrai que ce périodique s'est presque toujours adressé à ceux-ci. Mais cela devient clair et évident lorsque dans la page éditoriale on lit les approbations à Lawrence-A. Wilson qui vient d'être nommé à la tête du Club canadien d'artistes amateurs.

Joseph-Alfred Rousseau, qui fait partie de l'équipe de Prévost, écrit des livrets d'opéras et d'opérettes pour des troupes d'amateurs. À *La Lyre*, on promet que les « faibles efforts de notre publication tendront à encourager nos amateurs en leur fournissant de la bonne musique »⁵⁸.

Signifier que l'on s'adressera aux amateurs n'est pas promouvoir la professionnalisation des musiciens. Quels moyens sont mis en oeuvre ou encouragés par les périodiques de cette période pour aider l'émergence de métiers professionnels pour la musique ? Il y a bien un travail fait sur la perception. « La revue se donne comme principal objectif de relever dans l'opinion, la conception sommaire que l'on se fait trop communément du musicien et du rôle qu'il joue dans la société »⁵⁹, lit-on dans *La Quinzaine musicale*. Au cœur des animateurs de cette publication, on trouve Eugène Lapierre et Arthur Letondal, qui pour hausser leur niveau de crédibilité, iront chercher un doctorat à l'Université de Montréal. Ils ne le font sûrement pas pour le périodique, le Conservatoire leur fournit une meilleure raison. La nécessité de donner au professorat une aura de ce genre n'a pas toujours existé. *La Lyre* et *La Musique* vont aussi tenter de contribuer à modifier positivement le statut du professeur de musique. En 1924 est publié ce texte dans les pages de *La Lyre* :

⁵⁷ *Entre-nous*, décembre 1929.

⁵⁸ *La Lyre*, octobre 1922.

Le riche gouvernement de la province de Québec a fait dernièrement la nomination d'un directeur des Beaux-Arts, peut-être nommera-t-il avant longtemps un directeur de l'Enseignement musical ? Cela viendra sans doute en même temps que le Conservatoire de Musique, dont il est question souvent, mais qui semble vouloir devenir un projet de tout repos.⁶⁰

Dès sa naissance, *La Musique* s'attarde au sort des professeurs. Si leur passion et leur formation les honorent, écrit-on, « isolés qu'ils sont dans leurs efforts, leur enseignement est par là notablement privé de l'efficacité qu'ils en attendaient à bon droit. »⁶¹ C'est par cette revue qu'ils trouveront « une aide, un soutien [...], un réconfort ». Il est possible de trouver les empreintes de cette aide. Ici on accuse les responsables des programmes scolaires de boudier, « par la hantise du *pratique* (lire du terre à terre) »⁶², l'enseignement de l'art musical pour les enfants en bas âge. Ces remarques concernent bien entendu le profil pédagogique de la publication, mais on a dit plus tôt que le développement professionnel allait de pair avec la place donnée à l'enseignement, en créant des musiciens et en assurant la construction d'un auditoire pour ceux-ci. Ailleurs, certains propos tirés d'une autre publication abordent la question des qualités d'un éducateur (qui ne sont pas nécessairement les qualités d'un virtuose, écrit-on). Comme quoi une réflexion s'est faite sur le métier de professeur. Dans une autre publication, on se préoccupe de la représentation des femmes dans un jury d'examen, en référence à un débat qui a eu lieu à cette époque sur le sujet. Certains songent donc à faire pression pour changer un peu l'ordre dans les milieux professionnels où la musique est centrale.

[O]n ne songe pas surtout que l'art, étant une branche essentielle de l'instruction, il ne serait que juste de faire voter des budgets spéciaux, destinés à son expansion, par nos gouvernants. [...] Pourquoi les artistes de notre province persistent-ils tant à se tenir à l'écart ? Pourquoi passent-ils leur temps à s'épier, pourquoi ne songent-ils pas à se grouper et s'unir au lieu de rester dans l'ombre et à se plaindre du peu d'encouragement des gouvernants pour les plus hautes manifestations intellectuelles ? Resteront-ils toujours inertes ? Se grouperont-ils ? Jetteront-ils prochainement les bases d'une association sérieuse qui prendrait leurs intérêts à cœur ?⁶³

⁵⁹ *La Quinzaine musicale*, 13 septembre 1930.

⁶⁰ *La Lyre*, juillet 1924.

⁶¹ *La Musique*, 15 janvier 1919.

⁶² *Ibid.*, septembre 1920. L'italique et les parenthèses sont dans l'article.

⁶³ *Le Passe-temps*, 14 janvier 1922.

Ces questions, c'est dans *Le Passe-temps* qu'on les pose. Et Jean Pioch qui en est l'auteur n'est assurément pas le seul à avoir en tête l'idée d'une union pour faire pression sur les instances gouvernementales et patronales. Ernest Langlois en 1918 répond au *Canada musical* qui a, précédemment, évoqué l'idée d'une association de professeurs. Langlois affirme que « ce corps travaillera pour la même cause, celle de faire de la musique non seulement un délicieux passe-temps, mais bien un complément aux études d'éducation publique »⁶⁴. Il y voit une seule condition, cette association ne devrait contenir que des professionnels. En septembre 1918, on se demande ce qui retient toujours les musiciens face à cette union. En février 1920, on souligne que des « Anglais » ont entamé le processus d'organisation de la « Société incorporée des professeurs de musique de la province de Québec ». Au mois d'août suivant, on donne l'exemple de « L'association amicale des chanteurs d'Église de Paris », en enjoignant de reproduire ici la démarche.

Il se trouve aussi une publication en total désaccord avec l'idée d'union. *Le Montréal qui chante* adopte cette position clairement dans son numéro de novembre 1919. On y trouve d'abord un texte tout ironique qui utilise le lexique du sacré pour ridiculiser le projet. « Une pluie d'or remplira bientôt nos escarcelles, et cette union sacrée nous rendra plus indépendants de l'engeance accaparatrice qui se nomme Directeurs et Propriétaires de théâtres. Ainsi soit-il ! »⁶⁵ Plus loin on s'en prend à « l'instigateur bolcheviste de la fraternité qui prêche pour son saint, parce qu'il y voit des avantages personnels, pour lui-même »⁶⁶. On ne nomme personne. Il est probable qu'il soit ici question de Lamontagne qui a un intérêt personnel à ce que ses artistes obtiennent de meilleures conditions et de meilleurs salaires.

Enfin, avec une mauvaise foi évidente, on tente de montrer les avantages et les désavantages d'une telle organisation. Le résultat de cet exercice : il serait idiot de former une union. En guise de conclusion : « la grenouille qui veut se faire aussi grosse que le bœuf ». *Le Montréal qui chante* serait-il la voix non officielle des propriétaires de théâtres, des directeurs de salles de spectacle ? Il propose sûrement l'avis de certains d'entre eux. C'est Elzéar Daoust qui est le directeur à ce moment du périodique. Il est aussi à la tête du théâtre Arcade. Voilà qui laisse entrevoir un débat dont l'histoire n'a pas tellement relayé d'échos entre des hommes d'affaires en position de pouvoir et des artistes à la position semble-t-il précaire. Ces

⁶⁴ *Le Canada musical*, 2 mars 1918.

⁶⁵ *Le Montréal qui chante*, novembre 1919.

derniers vont trouver comme allié la publication de C.O. Lamontagne. Notons par ailleurs que lorsque le périodique revient après une longue pause de six années entre 1924 et 1930, la position s'est peut-être modifiée, à moins que ce ne soit la société qu'il l'ait été. « Nous accusons la Fédération Américaine des Musiciens d'avoir mis sur le pavé les instrumentistes canadiens qui sont aujourd'hui sans travail, victimes de la conduite imprévoyante des chefs [syndicaux] »⁶⁷, peut-on lire dans cette nouvelle édition du périodique. La position de Lamontagne, qui semblait pourtant en faveur d'une union, s'explique peut-être pas le contexte économique plus difficile après le krach boursier de 1929.

Il faut, en effet, mentionner d'autres interventions, probablement écrites de la main de Lamontagne, qui ont pour but de dénoncer des pratiques défavorables aux musiciens. Le 1^{er} mars 1919, on critique l'imposition d'une taxe de 21 \$ affligeant les musiciens de la province et ceux qui viennent y jouer. Cette situation est unique ici, ce qui encourage davantage le mécontentement. L'autre commentaire

met encore les jeunes artistes inexpérimentés en garde contre le danger de donner leurs "services gratuits", pour telle ou telle circonstance, dans l'espérance d'en retirer de la réputation ou des engagements ultérieurs. Il se fait partout une spéculation éhontée autour de ce prétexte futile. [...] On ne vous estimera, on ne vous respectera que lorsque vous aurez fait une transaction, appuyé d'un beau déploiement artistique de votre part.⁶⁸

On va aussi dénoncer les trop bas salaires des organistes⁶⁹ et une autre taxe sur les amusements⁷⁰. Par ailleurs c'est l'encouragement au mécénat qui est proposé pour combler les lacunes du système. Alors que dans la période précédente les appels au mécénat étaient inévitablement dirigés vers le privé, voire vers les individus, ici on commence à lire des textes où l'on parle de mécénat étatique. On a déjà pu lire un extrait de *La Lyre* qui en appelait au « riche gouvernement ». Généralement, on reste pourtant avec l'idée d'un mécénat non étatique. *La Lyre*, *Le Passe-temps*, *La Musique* et *Le Canada musical* en font la

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Le Canada musical*, 6 septembre 1930. Les détails de cette affaire ne nous sont pas connus mais rappelons que cette fédération sera bientôt la Guilde des musiciens et qu'elle défend les musiciens d'ici qui sont membres.

⁶⁸ *Ibid.*, 20 septembre 1919.

⁶⁹ *Ibid.*, 4 juin 1921.

⁷⁰ *Ibid.*, 1^{er} décembre 1923.

promotion. Devant l'idée de laisser au mécénat le soin de nourrir les musiciens, certains restent inquiets. D'où, peut-être, cet appel:

Ô Mécènes, où êtes-vous ? N'en paraît-il aucun pour le secours ambitionné ?... Mais là-bas une voix sympathique résonne. Elle se dirige de votre côté. Quelle est-elle ? C'est la voix de "La Lyre". Que veut-elle ? "Encourager les compositeurs de musique par voie de concours. – développer leur ambition en suscitant parmi eux une juste émulation, - permettre aux compositeurs canadiens de se faire valoir."⁷¹

De façon semblable, *Le Canada qui chante* de 1927, dirigé par le chanteur Hector Pellerin, s'empresse d'organiser « un grand concours de chanson » : « Révéler les talents qu'on ignore ou qui s'ignorent, faire éclore les grands chansonniers que s'arracheront les théâtres et les salles de concerts, tel est le but que poursuivra "Canada qui chante" »⁷².

De son côté, *Le Passe-temps* annonçait déjà en 1919 l'existence d'un concours pour la composition d'une sonate pour piano et violon. Ainsi, soit par la publicité qu'elles peuvent faire ou par l'organisation même de ces activités, certaines publications vont favoriser de meilleures conditions pour les musiciens. Bien sûr cela favorise les performances et les créations, donc une certaine visibilité, mais comme les concours offrent également un prix en espèces, cela représente aussi une opportunité intéressante.

Entre 1923 et 1937, à Montréal, des semaines consacrées à la musique ont été organisées à raison d'une par année, afin de réunir « des musiciens francophones et anglophones autour d'une série de concerts gratuits offerts durant une semaine dans tous les établissements de la ville »⁷³. En avril 1927, *La Lyre* reproduit des opinions et des suggestions formulées par les gens de musique qui y ont participé. C'est, bien entendu, un geste du périodique pour donner la parole aux musiciens, mais c'est aussi une activité qui permet d'obtenir une idée de leurs préoccupations. À travers une mosaïque de mécontentements, c'est peut-être Jean Goulet qui a les propos les plus représentatifs et intéressants :

À certains points de vue, nous n'allons pas mal; à d'autres, la situation est déplorable. Voici en effet une ville d'un million de population qui n'a pas de salle de concerts, qui n'a pas d'orchestre, qui n'a pas d'opéra. Quoiqu'il [sic] en soit, il n'y a pas lieu de désespérer. Il faut d'abord demander de toutes ses forces la construction d'une

⁷¹ *La Lyre*, juin 1926.

⁷² *Le Canada qui chante*, janvier 1927.

⁷³ Marie-Thérèse Lefebvre, *Rodolphe Mathieu. L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962*. Montréal, Septentrion, 2005, p.125-126.

véritable salle de concerts. Tant que nous n'aurons pas une telle salle nous resterons dans le marasme. Il faut demander que la musique ne soit plus considérée comme un simple art d'agrément, mais comme la source d'une instruction morale très haute.⁷⁴

Conclusion

On remarquera qu'autour de 1934 ou 1935 le nombre de périodiques chute dramatiquement. À quoi est-ce dû ? On doit évoquer l'étalement de la crise qui finit par essouffler même les plus persistants d'entre les périodiques.

Dans toute la production de cette période qui va de la fin de la Première Guerre au début de la Seconde, les préoccupations des périodiques ont encore trois pôles principaux. On retrouve des publications qui font œuvre d'éducation, d'information, dont la raison d'être semble d'amuser, de divertir, donc ultimement de faire du périodique une entreprise rentable. *Le Passe-temps* en est, *La Lyre* aussi et les deux insèrent des morceaux de musique en feuille. La recherche non pas d'un moyen d'enrichissement en soi mais plutôt d'un outil qui augmentera le roulement d'une activité extérieure au périodique est une autre approche importante à souligner. Ces périodiques sont souvent reliés à des activités de nature commerciale : il peut s'agir d'un magasin, comme dans le cas d'*Entre-nous*, d'une salle de spectacles, on pense au *Montréal qui chante*, ou d'une agence d'artistes comme pour le *Canada musical*.

C'est la sphère de l'éducation qui récupère l'essentiel des autres périodiques. Le premier en liste est assurément *La Quinzaine musicale*, organe du conservatoire d'Eugène Lapierre. *La Musique*, première publication non montréalaise à être incluse dans notre étude, porte aussi ce chapeau un peu grossier de la propagation d'un savoir circonscrit à une partie de la culture musicale, dans ce cas-ci, à la musique religieuse. La ligne y est souvent difficile à tracer entre éducation et propagande.

L'autre démarche vraiment forte pointe vers une amélioration de la perception que l'on a de la musique, des musiciens ou alors vise directement une réforme de la façon dont on s'occupe de ceux-ci. La professionnalisation est ce processus qui permettra au musicien d'être reconnu comme ayant un métier et gagnant ainsi sa vie. On entend des voix qui s'expriment dans ces publications pour parvenir à ce statut. On peut penser à des associations

⁷⁴ *La Lyre*, avril 1927.

comme l'*American Federation of Musicians of the United States and Canada* (éventuellement la *Guilde des Musiciens de Montréal*) dont on trouve des traces à Montréal dès 1905 et qui aura assurément un rôle à jouer, ou même, 30 ans plus tard, la *Canadian Federation of Musicians*. L'*Union des artistes* apparaît en 1937. On peut présumer que les dernières années de la crise cristalliseront un mouvement d'organisation des travailleurs de la musique dont il était question déjà depuis des années. L'extrême sévérité de la situation aura provoqué cette prise en main.

Mais, comme on le rappelle dans l'*Encyclopédie de la musique au Canada*, « l'aspect économique n'est qu'une facette du professionnalisme, l'autre étant la formation reçue et la compétence. »⁷⁵ Cette formation, du moins dans son aspect universel et gratuit, ne viendra que vers 1942-1943. On voit tout de même se profiler de meilleurs jours à la lecture de certaines positions émises dans les pages que nous avons étudiées. Est confondu celui qui aurait cru que les périodiques qui, en apparence, se soucient de questions essentiellement économiques ne font pas d'effort pour l'amélioration des conditions de travail des musiciens.

Finalement, en quoi l'approche différente de tous ces périodiques leur assure-t-elle une durée exceptionnelle de vie ? Les périodiques agissant pour eux-mêmes, concentrant leurs énergies à proposer aux lecteurs une revue que l'on veut acheter pour son contenu de qualité mais aussi avec une valeur évidente (ajout de musique en feuille) ont une espérance de vie plus longue. Par opposition, les organes servant une institution, bien qu'ayant un rôle plus évident, ne se préoccupent peut-être pas autant d'offrir un produit agréable à se procurer. *La Musique* dure cinq ans et c'est peut-être long, mais *La Lyre* dure presque le double. *La Quinzaine musicale* dure à peine deux années, ce qui est bien peu vis-à-vis du *Passe-temps* ou du *Montréal qui chante*. *Le Canada musical* et son approche spécialisée en information (tellement pertinente qu'on voudra reprendre la formule et le nom pour une chronique dans *La Quinzaine musicale*⁷⁶) ont une durée étonnante de sept années alors qu'*Entre-nous*, avec son style *catalogue rédigé* dont la gratuité sera sans doute un fardeau dans une économie en crise en 1931, cesse ses activités à peine deux ans après son décollage.

En voulant poursuivre la métaphore saisonnière utilisée pour le chapitre précédent on pourrait dire que l'été fut mouvementé mais bien incertain et que l'automne n'a fait que

⁷⁵ Helmut Kallmann, *et al. op. cit.*, 1993, p. 2783.

passer. Les premières neiges furent portées par les lourds nuages de la crise économique. Celle-ci a enseveli l'activité des périodiques musicaux sous une épaisse couche de neige entre 1935 et 1939. Puis, en 1940, le temps s'adoucissant offre à la végétation la première occasion de voir poindre une publication. Le dégel progressif laissera la place à un nouveau printemps vraiment fertile pour cette presse spécialisée en musique.

⁷⁶ *La Quinzaine musicale*, 12 septembre 1931. « À la manière de LE CANADA MUSICAL rédigé par C.O. Lamontagne ».

Chapitre IV

Un nouveau printemps

1940-1959

Notre pays ne possède pas, en ce moment, les ressources qu'il lui faudrait pour assurer la publication, l'exécution et la diffusion de sa propre musique. Selon nous, Radio-Canada, l'Office national du film et les sociétés orchestrales canadiennes ont favorisé notre musique dans toute la mesure de leurs moyens. Mais, pour que les compositeurs canadiens restent au Canada et pour qu'il y ait une musique canadienne, il faut faire bien davantage.¹

La professionnalisation des métiers de la musique, encouragée par la presse musicale dans les années vingt et au début des années trente a été ralentie, sinon interrompue, pendant les dures années de la crise économique des années 1930. La presse musicale elle-même été forcée de prendre une pause de 1935 à 1940. Bien qu'aucune publication spécialisée traitant de musique n'ait pu émerger durant ces cinq années, l'activité musicale s'est tout de même poursuivie. Ainsi, moins d'un an après le déclenchement de la Seconde Guerre mondiale, un périodique apparaît, le premier depuis 1932. Il s'agit des *Conférences du club musical et littéraire de Montréal*, une formule inédite par sa périodicité annuelle et par sa nature. Par ailleurs, le Québec est enfin doté de conservatoires gratuits et laïques. Le premier à voir le jour sera celui de Montréal en 1943, Québec aura le sien l'année suivante. De la Seconde Guerre mondiale à l'aube de la Révolution tranquille, tout laisse croire à l'émergence d'une période favorable pour le monde de la musique. Ce chapitre présentera, entre autres, cette marche vers l'autonomie d'un milieu. En effet, à la fin de la décennie 1950, les outils nécessaires pour améliorer le statut des compositeurs sont disponibles : l'accès de la population à plus de culture musicale ainsi qu'une formation non seulement largement étendue mais aussi suffisamment poussée.

Donnons d'abord quelques explications sur les bornes que constituent 1940 et 1959. Comme nous l'avons déjà mentionné, les périodiques musicaux font un retour en 1940 après une absence importante. Près de cinq années de désert avant d'arriver à un espace plus propice à la réémergence des périodiques spécialisés. Durant cette même année paraissent les premiers numéros du *Bulletin de la Société des musiciens d'église*, éventuellement renommé *Revue Saint-Grégoire* (1949-1963). *Le Passe-temps* reviendra aussi en 1945, à temps pour célébrer son cinquantième anniversaire. Cinquante années qui ont tout de même été coupées par une interruption de 1935 à 1945. Puis, vers la fin des années quarante, plusieurs organes périodiques sont créés, tels le *Journal des Jeunesses musicales du Canada* (1951-1961), *La semaine à Radio-Canada*, *Qui ?* (1949-1954) et *Musique et musiciens*. La période se termine avec l'organisation d'institutions financées par les fonds publics, comme le Conseil des arts du Canada (créé en 1957), le Conseil des arts de la ville de Montréal (en 1956), et le ministère québécois des Affaires culturelles (en 1961).

La fin de la période est également marquée par ce qu'il est convenu d'appeler la modernité artistique, soutenue par la production d'œuvres audacieuses. Odette Vincent rappelle que « dans le contexte de la musique, le mot *moderne* est associé à la nouvelle esthétique caractérisée par l'affranchissement du système des tonalités, l'éclatement de la notion traditionnelle de la forme et l'apparition de nouvelles sonorités »². L'auteur mentionne aussi à ce propos la tenue d'événements importants : « premier concert de musique contemporaine en 1954, la formation du groupe Musique de notre temps en 1956 et, en 1961, la tenue de la première Semaine internationale de musique actuelle »³.

À partir du milieu des années cinquante, Radio-Canada contribue à faire connaître ces *modernes*, comme les autres compositeurs canadiens, par la diffusion radio et télévisuelle. De plus, l'Office national du film donne du travail à des musiciens et à des compositeurs. Conséquemment, dans les années qui suivent la Seconde Guerre mondiale, le public est déjà plus alerte car ces nouvelles courroies de transmission contribuent à le former et à susciter son intérêt. Tant et tellement qu'à la fin des années cinquante, on peut noter que la situation

¹ Vincent Massey, *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada. 1949-1951*, Ottawa, Edmond Cloutier, 1951, p. 222.

² Odette Vincent. *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*. Sainte-Foy. IQRC. 2000. p. 84.

³ *Ibid.*, p. 99.

de la musique au Québec a commencé à s'améliorer et est en position de poursuivre dans cette voie. Y aura également contribué une étude d'une envergure sans précédent où l'on souligne, entre autres, quelques éléments qui viennent juste d'être évoqués.

Le rapport Massey

À l'aube des années cinquante, un document d'une grande valeur pour l'historien voit le jour: le rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada. Cette commission fut conduite sous la direction de Vincent Massey qui, secondé par une série de conseillers dont Georges-Henri Lévesque, dressa un état des lieux de plusieurs domaines culturels et scientifiques. La musique n'y échappa pas et c'est Ernest MacMillan qui fut chargé de la tâche. En le lisant, il est donc possible de se faire une idée de l'état du monde de la musique même si les limites géographiques de l'étude dépassent les frontières du Québec. Ce document eut aussi un impact profond:

Le Rapport Massey ne fut pas la seule cause des progrès sans précédent de la créativité musicale et de l'intérêt du public qui se manifestèrent à partir de 1950, mais fut un puissant stimulant par l'importance qu'il reconnut aux arts et aux lettres, le soutien moral qu'il accorda à la communauté intellectuelle et les propositions d'ordre pratique qu'il formula. Le rapport devint une réalité [*sic*] en 1957 avec la création du CAC [Conseil des arts du Canada].⁴

On y trouve des constatations positives et négatives, mais aussi quelques approbations, des critiques et des suggestions. Après avoir souligné l'apport des sociétés comme Radio-Canada ou l'Office national du film à la cause de la musique, MacMillan met en lumière les effets bénéfiques des nouveautés technologiques qu'ont été le phonographe et la radio. Ainsi, il affirme que l'intérêt pour la musique au Canada va en s'accroissant « prodigieusement depuis un quart de siècle »⁵. Le travail d'associations locales, orchestres, institutions d'enseignements, groupes philharmoniques et autres amis de la musique obtient une part de la responsabilité dans cette progression. C'est ce qui permet à MacMillan d'affirmer :

⁴ Helmut Kallmann, « Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences. ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 2859.

⁵ Vincent Massey, *op. cit.*, p. 217.

[...] nous avons été fort impressionnés par les nombreux témoignages qui nous ont été apportés de la vigueur et de la diversité d'aspects de la vie musicale au Canada. C'est pourquoi, en dépit des nombreux et graves problèmes qui se posent dans ce secteur d'activité, nous nous sentons en mesure de formuler ici des conclusions rassurantes dans l'ensemble, à l'intention de ceux qui voient dans la vie musicale d'un pays une manifestation importante de son équilibre culturel. Il reste que ces propos rassurants ne sauraient s'appliquer, chez nous, ni au compositeur de musique sérieuse, ni à l'exécutant de carrière. Il est clair, en effet, que ni l'un ni l'autre n'a profité, comme il aurait dû, de la vogue accrue dont jouit la musique au Canada depuis vingt-cinq ans.⁶

Le rapport impute cet état au manque d'argent disponible dans le domaine de la musique. D'ailleurs, le Conseil canadien de la musique lui-même est incapable d'employer un secrétaire permanent par manque de moyens financiers. Les « difficultés d'ordre pécuniaire »⁷ des orchestres symphoniques peuvent également être le résultat d'un manque d'intérêt pour la musique classique, canadienne par surcroît. L'éducation n'a pas encore suffisamment piqué la curiosité du public à cet égard. Le manque de salles de concert convenables n'aide en rien la situation et la concurrence d'agences artistiques étatsuniennes semble aussi gêner. De plus, MacMillan souligne que l'absence d'une éducation supérieure ou spécialisée contribue à l'exode des musiciens. Enfin, il signale des problèmes de diffusion.

Jusqu'à ces tout derniers temps, l'édition musicale au Canada n'était pas très développée et restait en grande partie sous le contrôle d'intérêts britanniques et américains. De plus, nos compositeurs ne disposent que très rarement des ressources matérielles qui leur seraient indispensables pour faire copier ou reproduire leurs manuscrits, surtout s'il s'agit de partitions d'orchestre. La situation s'améliore lentement, mais il reste vrai que la plupart d'entre eux faute de pouvoir se faire imprimer doivent consentir à se départir de leurs manuscrits s'ils tiennent à se faire entendre.⁸

Le rapport mentionne également les difficultés qu'éprouve le Conseil canadien de la musique à remplir sa fonction de conservation des œuvres écrites. En conséquence, les compositeurs se retrouvent dans une situation critique, car ils sont non reconnus, peu joués et incapables de se regrouper, n'ayant aucun organe périodique ou autres moyens pour le faire. Enfin, s'il n'eut été de Radio-Canada, dont la contribution est largement soulignée dans le rapport, la musique au Canada comme au Québec serait dans un état lamentable.

⁶ *Ibid.*, p. 218.

⁷ *Ibid.*, p. 219.

⁸ *Ibid.*, p.220.

L'intervention de l'État, qui jusque-là se faisait par la bande à travers la Société Radio-Canada, devra désormais mieux s'organiser et se faire plus directe.

Fort heureusement, la commission et le rapport auront un impact positif, car les propos de MacMillan pousseront le gouvernement à encadrer davantage, notamment en investissant dans le Conseil canadien de la musique et en permettant la fondation du Conseil des arts du Canada. De plus, l'intervention étatique allait donner l'impulsion nécessaire pour propulser le milieu musical canadien vers un niveau international. Le Québec avait ouvert la voie à cette approche en subventionnant les « prix d'Europe »⁹, de même qu'en élaborant et en finançant les conservatoires de musique et d'art dramatique.

Voilà qui montre que la société d'après-guerre réserve une place à la musique. Celle-ci tentait auparavant d'être entendue à travers la voix de nombreux acteurs de la scène culturelle et parmi ceux-ci, les périodiques. Voilà qu'on ne fait plus la sourde oreille à leurs demandes. Encore là, il faut garder à l'esprit que c'est essentiellement de musique dite sérieuse dont il est question dans le rapport et dans les mesures consécutives. D'ailleurs, ces dernières prendront un certain temps avant de changer le paysage de la musique au Québec. C'est peut-être pour cette raison que le grand ténor canadien Raoul Jobin affiche un tel pessimisme en 1958, en affirmant que le Québec « est encore un pays d'amateurs, comme il y a trente ans. Et aussi longtemps qu'il n'y aura pas de théâtre lyrique créé pour les artistes professionnels, on restera au même stade »¹⁰. En 1956, le Conseil canadien de la musique publiait le premier numéro du *Canadian Music Journal*, revue trimestrielle aux prétentions nationales, qu'Helmut Kallmann qualifie de « premier périodique musical de haute qualité »¹¹. On peut avoir les meilleures volontés, il reste encore beaucoup de chemin à parcourir, le *Canadian Music Journal* disparaît en 1962 faute d'argent. S'il ne fait pas l'objet de notre étude, c'est qu'il est élaboré à Toronto, où se trouve d'ailleurs le siège des décisions du conseil. Par ailleurs même s'il prétend s'adresser à tout le Canada, le nombre d'articles en français a été plutôt faible¹².

⁹ Qui permettait d'envoyer un étudiant prometteur en Europe afin qu'il poursuive ses études.

¹⁰ Cité par Odette Vincent, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy. IQRC, 2000. p. 81.

¹¹ Helmut Kallmann « Canadian Music Journal ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 491.

¹² *Ibid.*

Tout au long de cette période, plusieurs organismes ont compris la nécessité de se doter d'un organe de presse. Mais qu'en est-il des regroupements autour de l'idée musicale? Jetons un coup d'oeil sur les associations musicales de cette période.

Les associations

À partir des années quarante, plusieurs associations furent créées dans un cadre professionnel afin de répondre à des objectifs corporatifs. D'abord, l'Association des professeurs de musique du Québec apparaît en 1942 à Montréal. Elle souhaite « encourager la collaboration entre professeurs dans le but d'améliorer la qualité de l'enseignement dans toutes les branches de la musique et d'appuyer l'adoption de normes professionnelles »¹³. Ce regroupement se greffe à la Fédération canadienne des associations de professeurs de musique. Puis, en 1945, un organisme qui s'étend dans tous les domaines de la création artistique est créé sous le nom de Conférence canadienne des arts (CCA). Son but premier était de faire pression sur le gouvernement afin qu'il reconnaisse la nécessité de soutenir les arts. Par la suite, les besoins des membres de la CCA se sont précisés et l'organisme a tenté de les soutenir en demandant le respect des recommandations faites par le rapport Massey ainsi qu'en allant chercher subventions et investissements.

L'Association canadienne des éditeurs de musique est mise sur pied en 1949. Elle permet à la fois aux éditeurs et aux compositeurs d'y trouver leur compte, car elle lutte pour le respect des droits d'auteur et pour l'obtention de meilleures conditions de diffusion de leurs œuvres. La Ligue canadienne de compositeurs, fondée deux ans plus tard, cherche également à promouvoir ces éléments, en plus d'orienter sa démarche vers le soutien de la musique contemporaine et de ses auteurs. Pour passer de la parole aux gestes, un comité chargé de faire entendre cette musique contemporaine canadienne est créé. Il prend bientôt le nom de Société de musique canadienne, son président étant le mécène Jean C. Lallemant et son secrétaire, le compositeur Jean Papineau-Couture. Mentionnons aussi le regroupement de compositeurs sous le vocable de Musique de notre temps qui, au Québec, fait la promotion des créations modernes.

¹³ *Ibid.*

Cette promotion de la musique par genre ne se limite pas à la musique contemporaine. La musique folklorique est défendue, dès 1956, par la Société canadienne de musique folklorique, la musique baroque par Les concerts Couperin et la musique ancienne (parallèlement à un intérêt pour la musique contemporaine) par Musica antica e nuova. Même la musique de chambre trouve son promoteur en la société Pro Musica, qui travaille à organiser des concerts dès 1948. On assiste donc à une véritable explosion de sociétés de mise en valeur de la musique. On veut la faire jouer, l'enregistrer, la publier, bref créer un engouement.

C'est d'ailleurs dans cet esprit que Pierre Mercure organise, en 1961, la Semaine internationale de musique actuelle, en collaboration avec l'organisme les Festivals de Montréal. Cet événement, bien qu'il touche moins les sphères de la musique moderne ou les compositions canadiennes, a permis de faire entendre au public canadien des œuvres majeures du répertoire classique par des interprètes de grande qualité et majoritairement d'origine canadienne. Ce travail sera même salué dans le rapport Massey : « Les réalisations de la Société des festivals de Montréal qui, depuis quinze ans et plus, a tant fait pour les musiciens canadiens et pour la vie musicale de notre pays, permettent de juger, à la fois du goût qu'ont les Canadiens pour l'opéra et de leurs talents dans ce genre. »¹⁴

Toutes ces organisations visent à promouvoir le travail de musiciens ou de compositeurs accomplis, faisant partie de la catégorie des professionnels. La Canadian amateur musicians – Musiciens amateurs du Canada (CAMMAC) s'occupe, comme son nom l'indique, des non-professionnels. Après avoir créé, en 1953, un camp d'été musical pour quiconque s'intéressait à la musique, le projet des frères Little et de leurs épouses se développa pour devenir la référence en terme de formation musicale pour amateur. « Selon la philosophie des CAMMAC, l'amateur est celui qui fait de la musique par plaisir »¹⁵, nous rapporte Odette Vincent, ce qui n'empêche pas l'organisme de poursuivre des objectifs pédagogiques.

Une autre initiative originale qui a des retombées formatives est celle des Amis de l'art. Son but est de « faciliter l'accès de la jeunesse étudiante aux manifestations artistiques

¹⁴ Vincent Massey, *op. cit.*, p. 218.

¹⁵ Odette Vincent, *La vie musicale au Québec. Art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy. IQRC, 2000, p. 84.

et d'encourager de jeunes talents »¹⁶. Les gestes concrets prennent la forme de billets à rabais et éventuellement de bourses d'études. Ainsi, on prépare la prochaine génération à apprécier l'art ou même à le concevoir. L'organisme fut même membre de la Fédération internationale des Jeunesses musicales jusqu'en 1950, alors que naissent les Jeunesses musicales du Canada (JMC).

Bien que s'intéressant également aux jeunes, les JMC le font d'une manière différente en se consacrant exclusivement à la musique afin d'élever le niveau de culture musicale du jeune public et de permettre aux instrumentistes et compositeurs prometteurs de faire carrière non seulement au pays mais aussi à l'étranger. Aux premiers rangs des tâches accomplies dès 1951, on trouve l'élaboration d'un camp musical (deux ans avant celui des Little) et la publication d'un organe de presse. Encore une fois, l'utilité d'un organe de presse se voit confirmée par une telle démarche. Reste à comprendre comment il sert l'association qui le crée.

Les périodiques

Au cours de la période de 1940 à 1959, onze périodiques sont apparus, dont sept sont retenus ici en raison de leur longévité et de leur accessibilité. Parmi ceux-ci, on retrouve *Le Passe-temps*, fidèle compagnon de cette étude qui réapparaît plutôt qu'il n'apparaît. De ces sept, cinq sont directement liés à une institution, un groupe ou une association. Présentons-les en traitant de leur équipe de production.

Premier à attirer notre attention sur le plan chronologique, *Les Conférences du Club musical de Montréal* est un périodique atypique né en 1940. En fait, sa périodicité est annuelle et les textes qu'on y retrouve, tel que l'indique son titre, sont tirés de conférences données sur divers sujets. La musique occupe une place de choix dans ces rencontres organisées par Gérard Gamache, directeur de cette organisation apparue en 1933. À partir de 1941, les « discussions » seront accompagnées d'une partie musicale, c'est-à-dire d'une performance de jeunes artistes locaux ou de vénéérés vétérans. Gamache, qui est pianiste et professeur, s'est entouré de collaborateurs tels l'architecte Aristide Beaugrand-Champagne,

¹⁶ Cécile Huot. « Les Amis de l'art ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*. éd. 1993, p. 62.

le notaire Victor Morin et le jeune Jean Vallerand, qui contribuera bientôt au Conservatoire de musique de Montréal. Vallerand a d'ailleurs donné un intéressant cycle de six conférences sur « l'Histoire de la musique et des musiciens ». Certes, on peut se demander si un tel périodique a sa place dans une étude sur la presse musicale. Toutefois, il semble pertinent de l'insérer dans cette étude lorsqu'on considère que ce type de club a permis à des talents de se produire, comme il a permis de diffuser des connaissances plus qu'anecdotiques sur la musique et son histoire. De plus, il ne faut pas manquer de remarquer dans l'approche de la publication un désir de s'inscrire dans le long terme. Chaque publication est reliée et ressemble plus aux livres qu'aux fragiles et fugaces revues.

On retrouve cette même tendance à vouloir produire du durable chez *Qui?*. Entre 1949 et 1954, ce périodique « publie des biographies canadiennes, renseigne sur l'art, la musique et la littérature »¹⁷. Il a consacré une mise en forme distincte du reste de la publication aux pages assignées aux biographies, en indiquant même qu'il est possible de détacher cette partie. Romain Gour, l'homme à la tête de *Qui?*, a d'ailleurs déjà publié, en 1948, un ouvrage sur le couple Salvator Issaurel et Béatrice La Palme-Issaurel aux éditions Éoliennes, qui s'occupent également du périodique. Gour est musicien de formation, mais sa passion s'élargit ainsi qu'il est inscrit dans le sous-titre de *Qui? : Art, musique et littérature*.

Le Passe-temps cultive lui aussi les thèmes multiples. Son sous-titre en 1945 est *Revue musicale, littéraire et artistique*¹⁸. Eddy Prevost, toujours à la tête de celle-ci, s'est entouré de Roland Prevost et de Paul Prevost, ce qui en fait quasiment une affaire de famille. Il est toujours déterminé à publier de la musique en feuille, chose de plus en plus rare, et à viser un public très large. On offre bientôt à celui-ci, en plus d'un contenu déjà léger, des articles sur les voyages et d'autres sur la mode, tel qu'on le faisait cinquante années plus tôt.

La tendance à créer un produit qu'on veut durable est répandue. Par exemple, *Musique et musiciens* fait une invitation aux lecteurs : « Conservez soigneusement tous les numéros de votre revue; faites-en une collection. Vous pouvez le constater, elle est peu encombrante; exempte d'annonces, elle s'enrichit d'autant de matériaux utiles. »¹⁹ L'originalité de cette revue se manifeste par la publication de partitions, car *Musique et*

¹⁷ *Qui?*, printemps 1949.

¹⁸ *Le Passe-temps*, janvier 1945.

¹⁹ *Musique et musiciens*, décembre 1952.

musiciens est l'organe de *La Bonne chanson* de l'abbé Charles-Émile Gadbois, qui est justement spécialisé dans ce domaine. L'œuvre a des prétentions pédagogiques que la revue remplit en partie.

Comme nous l'avons mentionné, le périodique au service d'une institution devient presque la norme durant cette période. *La Semaine à Radio-Canada*, créé en 1950, porte un titre qui ne laisse pas de place au doute. En effet, il permet à la population de suivre les événements qui se déroulent à la radio d'État et bientôt à la télévision d'État. C'est Vincent Massey qui recommande à la publication de prendre de l'envergure, car il trouve essentiel de « tenir le public au courant de ses projets et de son mode de fonctionnement. »²⁰ Les auteurs Robert Élie, Robert Charbonneau et Paul Roussel en sont les directeurs. *La Semaine à Radio-Canada* fournit aussi aux lecteurs curieux des informations sur le milieu musical et sur celui de la culture en général.

Le Journal des Jeunesses musicales du Canada obtient aussi un rôle semblable : servir une institution tout en livrant des articles parfois très instructifs. Dirigée par Andrée Desautels, cette publication portera différents noms au cours de son histoire. « Le journal contribue dans une large mesure au développement des JMC et à l'avancement du niveau culturel de notre population »²¹, dira en entrevue Gilles Lefebvre, le directeur du mouvement. Ce qui semble une évidence nous permet de souligner une caractéristique qui s'applique, au fond, à toutes les publications attachées à un groupe d'intérêt : le périodique défendra et poursuivra toujours les mêmes buts que s'est fixés ledit groupe. Ainsi, l'œuvre des JMC étant de réaliser « une meilleure connaissance de la musique et des arts en général »²², le *Journal* s'emploiera à réaliser les tâches pour y parvenir. C'est peut-être encore plus saillant lorsqu'il s'agit d'un organe quasi professionnel comme *La Revue Saint-Grégoire*, fondée pour défendre plus efficacement les idéaux poursuivis par la société qui le crée. Après avoir été longtemps reconnu sous le vocable *Bulletin de la société des musiciens d'église*, la publication produite par des membres du corps professoral de l'Université Laval, on pense aux abbés Elzéar Fortier et Onésime Pouliot ainsi qu'à Marius Cayouette, prit son nouveau patronyme de *Revue Saint-Grégoire* en 1948. En 1951 on peut y lire : « Nous assistons dans

²⁰ Vincent Massey, *op. cit.*, p. 347.

²¹ *Journal des Jeunesses musicales du Canada*, novembre 1956.

²² *Ibid.*, 25 mars 1959.

la Province de Québec, à un réveil artistique remarquable. Il ne faudrait pas que le chant d'église occupe le dernier rang dans cette manifestation de notre développement ethnique et de notre maturité religieuse »²³. Voilà, présenté rapidement, son programme.

En résumé, plusieurs périodiques furent l'organe d'une institution et en servirent les idéaux, ce qui n'a jamais été vu dans cette mesure dans les autres périodes. Par ailleurs, *Qui ?* et *Le Passe-temps* restent « traditionnels » dans leur constitution. Dépendants d'une institution et ainsi profitant d'un soutien constant, ou alors relativement indépendants, les périodiques ont plusieurs fonctions. Voyons comment ils supportent tous l'essor de la musique à travers l'éducation, le développement commercial et la professionnalisation.

Fonction pédagogique

Depuis le début de cette étude, la noblesse de la transmission des connaissances est utilisée pour justifier l'existence d'un périodique. De plus, il a été remarqué que, pour cette période-ci, la nature principale de ceux-ci était d'être rattachés à un organisme ou à une association. Il est possible que les objectifs de cette organisation soient pédagogiques. Il y a aussi des chances que le périodique « libre » poursuive ces intérêts. De plus, le type de lectorat influence l'approche pédagogique et le contenu que l'on souhaite encourager. Voyons ce qu'il en est.

Les Conférences du Club musical et littéraire de Montréal sont publiées dans un esprit de diffusion des connaissances. Comment ne pas comprendre en ce sens les conférences de Jean Vallerand sur la vie des compositeurs ou celle d'Aristide Beaugrand-Champagne portant sur « La musique chez les Iroquois »²⁴ ? Le geste pédagogique se trouve aussi quand Paul Roussel discourt sur Claude Debussy avant qu'un musicien n'interprète quelques-unes de ses œuvres. On obtient par là une meilleure compréhension du travail du compositeur français et de la musique en général.

Cette pratique est répandue. Parmi les activités des Jeunesses musicales se déroulent des « récitals commentés pour mieux connaître la musique et la mieux aimer »²⁵. Avec

²³ *Revue Saint-Grégoire*, décembre 1951.

²⁴ *Les Conférences du Club musical et littéraire de Montréal*, 1941.

²⁵ *Le Journal des jeunesses musicales du Canada*, octobre 1951.

d'autres activités, cela contribue au « geste d'éducation »²⁶, selon le mot du président Gilles Lefebvre. Le journal sert les objectifs des JMC et on peut donc affirmer qu'il fait œuvre éducative. Les articles en témoignent : « Notes historiques du violon »²⁷, « L'école Viennoise : Arnold Schoenberg – Anton Webern – Alban Berg par Serge Garant »²⁸, « Pour connaître les grands musiciens : César Franck »²⁹, « Notes brèves sur la sonate »³⁰ ou encore « Quelques notes sur le lied »³¹. En mars 1959, on offre au lecteur de se procurer des disques éducatifs produits et conçus pour être utilisés par des professeurs. Le *Journal* publie même des écrits instructifs signés par des membres dans « la page des jeunes ». Tout ce qui peut être fait pour améliorer les connaissances sur la musique est tenté. Il s'agit pleinement d'un outil pédagogique et il n'est pas étonnant que la fondation du *Journal* soit une des premières démarches des JMC après leur fondation.

En attendant quelques années pour faire de même, Radio-Canada a peut-être raté la chance d'intéresser plus de gens à sa programmation. D'ailleurs certains membres du personnel de rédaction du *Journal des Jeunesses musicales du Canada* participent à la rédaction d'articles pour *La Semaine à Radio-Canada*. Noel Bisbrouck et Andrée Desautels en sont des exemples. Y mettront-ils de leur passion pour la diffusion des connaissances musicales ? On le croit effectivement.

Laissant beaucoup de place à la musique, la station a une approche qui permet à l'auditeur, puis au téléspectateur, de s'instruire et de se divertir. La lecture de l'article « Radiodiffusion » de l'*Encyclopédie de la Musique au Canada* permet de mesurer l'importance de la société d'État et de sa programmation pour le développement de la vie musicale au pays. Alors qu'une grande part de son contenu diffusé remplit une fonction pédagogique, cette publication invite, c'est là son but premier, à l'écoute de la station. Mais plus encore, on y donne souvent des informations qui ne sont pas seulement brèves ou anodines. Application du principe selon lequel les gens vont vers les choses qu'ils connaissent, *La Semaine à Radio-Canada* fournit des informations pour la plupart des

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*, février 1955.

²⁹ *Ibid.*, janvier 1958.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, novembre 1956.

événements importants à son réseau, espérant par le fait même attirer l'auditoire. Lorsqu'on présente l'opéra « Orphée » de Monteverdi, il y a publication de notes sur l'œuvre et sur son contexte, en plus des quelques mots sur les interprètes³². Même démarche lors de la venue d'Otto Klemperer en tant que chef invité du futur Orchestre symphonique de Montréal³³, pour la présentation à « L'heure du Concert » d'œuvres de Debussy et de Ravel³⁴ ou une autre fois d'Offenbach³⁵. Dans le cadre de l'émission « Festivals européens », on cite le compositeur et chef d'orchestre Arthur Honegger et on profite de l'espace pour aborder, rapidement bien sûr, la musique contemporaine :

“La musique doit changer de public, s'adresser à la masse. Pour cela, elle doit changer de caractère, devenir droite, simple, de grande allure... Je me suis efforcé d'être accessible à l'homme de la rue tout en intéressant le musicien.”

C'est dans cet esprit qu'il faut aborder ces œuvres modernes de musiciens à la sensibilité excessive, à l'âme poétique, désireux de se libérer du langage musical romantique qu'ils jugent trop systématique et réduit à n'être qu'un véhicule des “états d'âme” du compositeur. Ces deux heures de musique de Festivals européens, puisées au cours de manifestations artistiques exceptionnelles en Europe, se présentent donc comme le reflet le plus authentique de la production actuelle dans le domaine musical.

Le lundi 5 octobre, la commentatrice Maryvonne Kendergi ouvrira la voie à une série d'œuvres de musique expérimentale par un concert Pierre Boulez et Edgar Varèse[...].³⁶

La Semaine à Radio-Canada n'est pas le lieu pour entreprendre une démarche didactique profonde, c'est un lieu pour la promotion. Mais on a compris qu'un peu d'éducation pouvait parfois faire de l'excellente promotion.

Pour sa part, *Musique et musiciens* s'adresse en partie aux jeunes.

Conseils aux jeunes

Musique et musiciens est votre revue : lisez-la avec attention; parfois, elle exige de vous plus d'application, une étude en règle, un peu de patience. Sans doute, et c'est normal, pour accomplir ce travail et pour affronter les pages les plus difficiles, vous aurez besoin d'aide, d'explications supplémentaires, et même d'une direction éclairée. Vos parents, votre entourage et vos professeurs sont certes disposés à encourager votre esprit d'initiative, votre amour de l'étude, et à soutenir votre ardeur au travail.

³² *La Semaine à Radio-Canada*, 12 au 18 octobre 1952.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, 5 octobre 1957.

³⁵ *Ibid.*, 4 octobre 1958.

³⁶ *La Semaine à Radio-Canada*, 3 au 9 octobre 1959.

[...]

Toute cette musique instrumentale plus ou moins facile [sélectionnée et publiée dans *Musique et musiciens*] est appropriée aux jeunes. [...] Les articles [...] sont, j'espère, à la portée de tous. L'étude d'Albert Mignard, De la forme en musique, avec ses nombreux exemples (chants, et schéma divers), intéresse tout le monde. Cet exposé est unique en son genre. Pour suivre et comprendre cette étude, les jeunes ont sans doute besoin d'être aidés et dirigés.

Au reste, MUSIQUE ET MUSICIENS compte sur la collaboration des parents et des professeurs : avec le secours d'un maître adroit, l'enfant ou le jeune étudiant peut bénéficier de chacune des cent quatre pages que comptent les numéros d'octobre, novembre et décembre de MUSIQUE ET MUSICIENS. Cette revue peut faire davantage pour les jeunes : vous en aurez la preuve dans les numéros suivants.

LA RÉDACTION³⁷

En considérant cette invitation aux guides, cette revue est donc un outil qui servira les jeunes mais aussi les professeurs. Les articles témoignent d'un sincère désir de transmission des connaissances, les titres d'un seul numéro suffisent à le démontrer : « Les pédales du piano », « La flûte traversière ou flûte d'orchestre », « De la forme en musique » ou encore « L'introduction et les interludes dans les accompagnements [...] Comment construire une bonne introduction »³⁸. Le ton est donné, le propos est consistant. Ici la balance entre le divertissement et les éléments pédagogiques penche nettement du côté des seconds.

Au *Passe-temps*, on privilégie une approche où le divertissement prend plus de place. « Il charmera vos loisirs et les enrichira d'une foule de connaissances variées »³⁹, nous dit-on. Un bon exemple de l'approche est la publication de textes sur la vie amoureuse de « grands noms de la musique, dont le cœur vibrerait avec intensité »⁴⁰. Si on la met en parallèle avec l'extrait du *Musique et musiciens* placé plus haut, la proposition de septembre 1946 dans *Le Passe-temps* offre un contraste surprenant :

Le "Passe-temps" manuel scolaire ! Pourquoi pas ? Certes il ne s'agit pas de rendre obligatoire l'étude de la musique et de la chanson. Mais tout périodique digne de ce nom vous dira que la musique et le chant exerceront toujours plus de séduction sur la jeunesse que les froids exposés de grammaire et d'arithmétique... Plusieurs instituteurs et institutrices ont tenté l'expérience, avec succès. L'étude des chansons et la lecture des textes ont procuré aux enfants un délassement intellectuel dont a

³⁷ *Musique et musiciens*, décembre 1952.

³⁸ *Musique et musiciens*, décembre 1953.

³⁹ *Le Passe-temps*, janvier 1945.

⁴⁰ *Ibid.*, novembre 1945.

profité le reste de leurs études. Les parents eux-mêmes devraient inciter leurs enfants à lire les articles du "Passe-temps" et surtout à déchiffrer la musique.⁴¹

On comprend que les périodiques convoitent une utilisation en milieu scolaire et par là une meilleure visibilité et une distribution plus importante. Les arguments sont assez éloignés les uns des autres. D'un côté, *Musique et musiciens* qui rappelle la nécessité du travail et d'un certain dépassement, de l'autre, *Le Passe-temps* qui tente de convaincre en parlant séduction et délasserment intellectuel.

Pour la revue *Qui ?*, une œuvre de mémoire doit être entreprise. La vie des individus importants de la culture canadienne-française doit être rapportée. Qu'ils soient musiciens ou non, leur biographie rendra certains services, dont celui, manifeste, d'apprendre au public le travail des pionniers. *Qui ?* a un rôle de diffuseur culturel. Dans ses pages on apprend à connaître la vie culturelle au Québec et au Canada, au présent et au passé. La revue s'intéresse beaucoup aux artistes, mais un peu moins à l'éducation musicale du public. Ici pas de textes sur certaines formes musicales ou sur certaines techniques vocales. Plutôt des nouvelles des artistes canadiens à l'étranger et des concerts locaux. L'artiste plus que l'art, même dans leur indissociabilité. Le titre de la publication rappelle cela.

Enfin la *Revue Saint-Grégoire* trace la ligne différemment. Elle est issue de l'Université Laval. Ses initiateurs y enseignent et travaillent à unir dans la cohérence les musiciens d'église. On trouve dans la publication des éléments éducatifs qui concernent plus particulièrement la musique liturgique. Réflexions sur le « Motu proprio » du pape Pie X ou sur la place, ou non, des orgues « électroniques » dans les églises, la revue s'occupe de questions propres à son groupe. Lorsque le propos est moins liturgique, il est de niveau académique assez élevé, tel l'article sur « L'analyse musicale, facteur d'interprétation »⁴². Un néophyte se perdrait dans le langage et le propos de Marcel Lambert. Ainsi, on peut dire sans ambages, que la *Revue Saint-Grégoire* porte un désir d'éducation. Elle est principalement dirigée vers ses lecteurs et membres, les musiciens d'église, des gens déjà formés et expérimentés. Mais pour assumer son rôle, elle doit permettre l'entrée de capitaux dans l'entreprise. On justifie donc le recours à la publicité :

⁴¹ *Ibid.*, septembre 1946.

⁴² *La Revue Saint-Grégoire*, juin 1949.

Il convient de rappeler aux musiciens d'église, que s'il nous est possible de leur présenter une telle publication, c'est parce que nos annonceurs sont généreux ! N'oublions pas que sans nos ANNONCEURS il nous serait impossible : 1. – de communiquer avec les musiciens d'église; 2. – de les aider dans leur fonction; 3. – de les aider à améliorer leur situation matérielle. Les annonceurs de la revue Saint-Grégoire sont des collaborateurs actifs dans la réalisation de l'œuvre que nous poursuivons, œuvre qui consiste à "faire prier le peuple sur de la beauté."⁴³

Fonction commerciale

Les périodiques doivent accorder un espace important aux considérations économiques s'ils veulent survivre. Dans un contexte où ils sont soutenus par différentes institutions ou organisations, on aurait pu présumer que la publicité serait réduite, voire absente. En fait, on n'élimine pas les coûts de production d'un périodique parce qu'il fait partie d'une association. Par contre, cela garantit quelques abonnés. Portons d'abord notre attention sur *Le Passe-temps*, dont la longévité et l'indépendance le démarque des autres.

Vétéran dans le monde des périodiques musicaux, *Le Passe-temps* sort d'une retraite d'une dizaine d'années pour célébrer son 50^{ème} anniversaire. On le présente d'abord comme « [...] une revue musicale, mais qui, comme dans le passé, contiendra des articles sur la littérature, les beaux-arts, le voyage, les sciences, etc. »⁴⁴ On joue la carte de la longévité, ce qui donne du prestige au périodique. Non seulement récupère-t-on des articles de la première heure sous la rubrique « Il y a 50 ans dans le Passe-temps », mais on propose également « de publier la photo des personnes qui ont une collection du Passe-temps de 15 années et plus »⁴⁵. En septembre 1947, soit un an plus tard, on lit : « Votre seul regret sera de n'avoir pas complété votre collection du "Passe-temps" – il nous reste quelques collections du "Passe-temps" de 1946 et 1947. »⁴⁶ À ce moment, les propriétaires de la publication se demandent probablement où trouver des revenus pour continuer encore longtemps. En effet, dès 1947, le nombre de numéros publiés par année diminue, passant de douze en 1945 à neuf en 1947, à six en 1948 et, avant de s'éteindre, 3 en 1949.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Le Passe-temps*, janvier 1945.

⁴⁵ *Ibid.*, septembre 1946.

⁴⁶ *Ibid.*, septembre 1947.

Une place importante est laissée aux annonces publicitaires qui sont aussi variées que les sujets traités par la publication. Agences de voyage, optométristes, restaurants, parfums et vêtements font l'objet d'annonces, tout comme les magasins de musique et les « professionnels » que sont l'enseignant ou l'accordeur de piano. On fait mention régulièrement de la possibilité d'acheter les chansons à tel ou tel magasin ou en écrivant au *Passe-temps*. L'outil promotionnel par excellence de la publication est probablement son album musical.

Un musicien nous demande de publier un Album musical plus volumineux. “Vos morceaux classiques sont très bien choisis” nous écrit-il, “je n'en apprécie pas moins les harmonisations de M. Laliberté, qui resteront certainement dans notre musique canadienne”. Cet aimable correspondant, que nous remercions de ses bonnes paroles, a sans doute eu un pressentiment. Nous avons décidé de publier, à partir d'octobre, au moins 9 pages de musique et de chansons.⁴⁷

Le périodique est aussi l'éditeur de nombreuses pièces et son catalogue est immense. Toutefois, les «Oeuvres inédites de Henri Miro»⁴⁸, les romances publiées «à la demande de nombreux lecteurs»⁴⁹, les offres et les justifications ne changeront rien à l'arrêt de la publication après décembre 1949.

Qui ? est l'autre publication à ne pas être directement l'organe de groupe. En effet, tout comme *Le Passe-temps*, la revue *Qui ?* a sa maison d'édition, rattachée aux éditions Éoliennes. Romain Gour, son administrateur, a publié ou publiera quelques ouvrages aux mêmes éditions. Son livre *La Palme-Issaurel* est d'ailleurs annoncé dans le premier numéro, celui du printemps de 1949. À côté, d'autres ouvrages sont également suggérés au lecteur sans qu'ils ne fassent partie des éditions Éoliennes. Il ne s'agit sans doute pas d'un hasard si la revue a fait la promotion d'un groupe d'artistes dont une performance a été organisée par les *Aeolian Concerts* ? Bien que nous en sachions peu sur cette entreprise, il est possible de présumer que la maison d'édition et les concerts sont entre les mêmes mains. Outre cette (auto) promotion, la revue *Qui ?* contient des annonces de professeurs de musique, de galeries d'art et de librairies. Ainsi, rien qui ne sorte des thèmes qui intéressent la revue trimestrielle. Si l'analyse de la publicité peut nous apprendre quelque chose sur le lectorat,

⁴⁷ *Ibid.*, septembre 1946.

⁴⁸ *Ibid.*, novembre 1945.

⁴⁹ *Ibid.*

affirmons qu'en comparaison avec *Le Passe-temps* qui s'adresse à un public vaste, la revue *Qui ?* vise un public plus restreint, plus spécialisé.

Qui vise-t-on dans la *Revue Saint-Grégoire* ? Les musiciens d'église, bien entendu. Mais puisqu'il s'agit du journal de la société du même nom formée par ces musiciens, a-t-il besoin de publicité ? Nous l'avons vu plus haut, la réponse est positive. Sont annoncées les orgues Casavant ou « La Librairie de l'Action Sociale Catholique »⁵⁰. Va-t-on se priver des revenus de la réclame hors du créneau du périodique ? Les électriciens, fabricants d'ascenseur ou optométristes annoncés dans le numéro de décembre 1951 permettent de répondre par la négative.

La *Revue Saint-Grégoire* publie à la fin de ses numéros quelques pages de musique. Pour *Le Passe-temps*, il est évident que la publication de morceaux de musique est une activité commerciale. Mais pour la Société des musiciens d'église, l'est-elle autant ? Oui, pourvu que le contenu du « supplément musical » corresponde aux goûts et aux intérêts de ses membres, soit la musique sacrée.

Musique et musiciens agit un peu de la même manière. Le rédacteur en chef Conrad Letendre inclut beaucoup de morceaux de musique dans sa publication. En décembre 1952, on en retrouve 18, ce qui est énorme. Letendre en met deux de sa composition et l'abbé Gadbois place une pièce traditionnelle qu'il a arrangée, comme il le fait dans ses *Cahiers de la bonne chanson*, qui publient *Musique et musiciens*. Il y aura neuf pièces de musique dans l'édition de décembre 1953. On a ajouté au centre de celles-ci des reproductions de portraits de Schumann et de Berlioz. La direction souhaite attirer les lecteurs avec ces objets, à moins que ce soit un moyen de renforcer l'intérêt des lecteurs pour la musique.

Il n'y a pas de publicité dans la revue *Musique et musiciens*. Presque pas en fait, car la revue est publiée par *la Bonne chanson* qui met au dos de chaque numéro une liste de morceaux qu'il est possible d'acheter. L'absence de publicité extérieure laisse penser que l'entreprise de Gadbois peut supporter cette publication. Mais elle ne le fera pas très longtemps. Dès 1954, soit deux années après la première édition, *Musique et musiciens* devra cesser ses activités.

Les Conférences du Club musical et littéraire de Montréal sont, par nature, peu commerciales. En fait, la publication et, en l'occurrence, la vente d'une version écrite de ces

conférences semblent être les seules façons de trouver une fonction commerciale à cette activité. Sinon, la tenue de représentations le soir des conférences a sans doute fourni un revenu à quelques artistes. Mais le programme de ces soirées, comme le nom des interprètes, est diffusé dans la publication annuelle subséquemment. Ainsi s'il y a une promotion entourant ces soirées, elle ne se fait pas dans la publication du club. Le club est un lieu de sociabilité avec ses règles propres. Peut-être, au fond, que la participation du plus grand nombre n'est ni souhaitée ni nécessaire? Il n'y a donc pas plus de promotion que de publicités.

Le Journal des Jeunesses musicales du Canada contient, pour sa part, de la publicité axée sur la musique. On y retrouve, par exemple, des annonces d'accessoires musicaux disponibles chez Ed. Archambault ainsi que des annonces de disques. Les firmes « Decca », « London » ou « Columbia » s'y trouvent, le lectorat étant un groupe de consommateurs potentiels parfait. Un élément plus original apparaît sous la forme d'un club du disque. On s'adresse ainsi au lecteur : « Le Club musical canadien est heureux de vous offrir son choix de disques microsillon 33 1/3 du "Club National du Disque" de Paris dont il a l'exclusivité dans toute l'Amérique du Nord. »⁵¹ On publiera éventuellement des œuvres enregistrées par des membres des JMC, mais en 1956, il s'agit encore de disques étrangers en plus des disques « éducatifs ».

Autre élément intéressant, le journal fait la promotion de *Connaissance de la musique*, une émission de la SRC « que tous les JMC doivent écouter »⁵². Notons que l'émission est animée par Andrée Désautels, également rédactrice en chef du journal. Les JMC se donnent le maximum de chances de poursuivre leurs idéaux en investissant le plus de lieux possibles.

Pour sa part, la revue *La Semaine à Radio-Canada* ne contient pas de publicité ou de réclame, bien qu'on y retrouve des critiques de disques ici et là. Et encore, sur les trois disques commentés dans l'édition du 12 octobre 1952, c'est l'enregistrement de Prokofieff qui reçoit le plus d'attention, car on annonce qu'il sera possible de l'entendre aux « Chefs-

⁵⁰ *Revue Saint-Grégoire*, décembre 1951.

⁵¹ *Le journal des Jeunesses musicales du Canada*, novembre 1956.

⁵² *Ibid.*, janvier 1958.

d'œuvre de la musique, vendredi, à 3 heures de l'après-midi »⁵³. L'aspect soi-disant commercial de la publication doit ici être compris comme aspect promotionnel. Bien que les revenus de la Société Radio-Canada restent les mêmes indépendamment des cotes d'écoute, elle se dote d'un organe pour augmenter le nombre de ses auditeurs.

Le réseau Français commence la publication de son journal pendant la semaine qui marque vraiment le début de la grande saison d'hiver. Cet hebdomadaire vise à renseigner l'auditeur sur les émissions, leurs auteurs et leurs interprètes, et aussi sur les problèmes de la diffusion et les initiatives de tous genres de Radio-Canada. Les articles et l'horaire fourniront à l'auditeur divers renseignements qui devraient lui permettre de tirer un plus grand profit de la radio et mieux occuper ses loisirs.⁵⁴

C'est la radio qui est l'initiatrice de l'outil promotionnel, mais bientôt la télévision en profitera aussi. Progressivement, la place faite à la programmation du nouveau médium s'accroît et à la fin de la décennie l'une et l'autre sont également représentées dans le périodique hebdomadaire. La radio et la télévision de Radio-Canada n'ont pas exclusivement diffusé des programmes musicaux, mais la part que fait la société à cet art et le sérieux qu'elle y met ont été justement relevés par de nombreux observateurs. L'étude de son organe de presse le confirme. Enfin, rappelons les mots de *l'Encyclopédie de la musique au Canada* :

L'importance de la SRC dans la structure culturelle et sociale du Canada est incalculable, qu'il s'agisse de diffuser rapidement les informations à l'échelle du deuxième plus grand pays du monde par sa superficie, de répandre les avantages de la culture dans des régions coupées des ressources de l'activité urbaine par des centaines de kilomètres, de créer des emplois rémunérés pour les musiciens, ou de commander et de faire exécuter les compositions canadiennes. Aucun autre organisme n'a tant travaillé à rendre les Canadiens et le monde extérieur conscients des objectifs culturels canadiens et à favoriser l'épanouissement de ces objectifs.⁵⁵

Les objectifs visés par Radio-Canada à ce moment étaient tels que leur travail de promotion en faisait un agent de professionnalisation pour tout le milieu musical du pays.

⁵³ *La semaine à Radio-Canada*, 12 au 18 octobre 1952.

⁵⁴ *Ibid.*, 15 au 21 octobre 1950.

⁵⁵ Gilles Potvin, « Société Radio-Canada (SRC) ». In *Encyclopédie de la musique au Canada*, éd. 1993, p. 3131.

Fonction de professionnalisation

“By 1950, both the *Review* and *Le Passe-Temps* had ceased publication. These years so rich in creative work and in concert life, crying out for intelligent criticism and discussion, had to do without an appropriate vehicle of communication and documentation. It is far more easier to find the details of musical life for 1910 and 1930, than for 1950 !”⁵⁶

D’abord, il y avait moins d’activités à suivre auparavant, ce qui en rendait la couverture plus facile. C’était aussi peut-être plus nécessaire en raison du bas niveau de développement du milieu. Car c’est surtout les préoccupations de certains périodiques qui ont changé. Une partie de ceux-ci, en effet, laisse de côté les nouvelles générales pour se concentrer sur le développement professionnel d’une association ou d’un groupe. Par ailleurs, d’autres moyens d’informations diffusent ce qu’il y a à connaître sur la vie musicale.

La société Radio-Canada a beaucoup fait pour la musique, nous l’avons déjà mentionné. Elle a employé des musiciens, diffusé des œuvres, les a commentées et parfois même commandées. L’émission *Premières* est un exemple. Lorsqu’on l’annonce dans la publication de la société, on cite rien de moins que le rapport Massey auquel l’émission sera une réponse.

Le réseau français de Radio-Canada entend certes encourager ainsi écrivains et compositeurs, mais il désire plus encore créer entre eux et le public un contact dont l’absence se fait cruellement sentir. Écrivains et compositeurs travaillent dans l’isolement le plus complet, séparés non seulement du public, mais aussi les uns des autres. *Premières*, en leur permettant de se présenter côte-à-côte devant le public, atténuera, croyons-nous, cet isolement et donnera un sens plus concret à leurs travaux. Un texte connu seulement de son auteur, une composition injouée n’existent qu’en puissance. Ce sont le lecteur et l’auditeur qui lui donnent vraiment vie.

[...] Nous croyons qu’il se trouve parmi nous suffisamment d’écrivains et de compositeurs de talent pour intéresser un public qui ne leur réclamera pas une carte de génie. Littérature et musique, comme les autres arts, atteindront l’âge adulte lorsqu’on les considérera comme activités normales, lorsqu’on n’attendra plus de chaque écrivain et compositeur qu’il brille à la façon de la fille de monsieur le maire dans une séance de salle paroissiale. C’est le modeste accueil que nous souhaitons aux textes littéraires et musicaux de *Premières*.

[...] Tous ceux que nous avons approchés jusqu’ici ont répondu avec enthousiasme à nos demandes de collaboration. L’un d’eux résumait le sentiment général en nous écrivant : “Cette initiative constitue une autre étape vers la création d’un milieu réel

⁵⁶ Helmut Kallmann, « A Century of Musical Periodicals in Canada ». *The Canadian Music Journal*, vol 1, no 2, hiver 1957, p. 29.

de culture, loin de cet isolement stérile dans lequel nous travaillons tous. ” Ce milieu réel de culture nous savons bien qu’il n’apparaîtra pas demain, mais d’ores et déjà il y des écrivains, des compositeurs et un public. Que le dialogue s’engage !⁵⁷

De plus, à travers son organe de promotion, *La semaine à Radio-Canada*, elle continue à traiter de musique et de ses artisans canadiens. Souvent, par la simple répétition de noms d’orchestres ou d’interprètes le processus de reconnaissance s’enclenche. Cette étape est essentielle pour qu’éventuellement le milieu musical, ou ses membres, puissent exiger certaines conditions. Le fait d’observer une activité musicale à toutes les semaines a un impact sur la perception par le public des métiers de la musique. On présente les artistes dans la publication. On expose les efforts d’une carrière chaque fois qu’on écrit même une courte biographie du compositeur, de l’instrumentiste ou du chanteur. La semaine du 12 au 18 octobre 1952 on lit à la page réservée aux programmes télévisés :

L’histoire de Marianne racontée aux enfants – une charmante et fantaisiste illustration d’un conte bien connu sera présentée bientôt à CBFT : les marionnettes de Micheline Legendre viendront en effet, le 15 septembre prochain à 5h45 du soir, nous décrire l’histoire de Marianne... de Marianne s’en va-t-au Moulin. Un ensemble de six musiciens, sous la direction de Jean Papineau-Couture, interprètera la musique spécialement composée pour cette émission par ce dernier.

On rappelle au public, ou on lui apprend, que la musique fait partie de l’émission et que les musiciens ont un rôle à jouer, ce qu’il n’aurait peut-être pas remarqué autrement. Quand *L’heure du concert* présente l’opéra *Le Roi David* de Morax et Honegger, la revue prend l’espace nécessaire pour présenter toute l’équipe d’artistes qui y participe. Peut-être que, comme le souligne Kallmann, on ne rapporte pas toute l’activité musicale, mais celle dont on s’occupe, on la présente avec attention.

Le travail « professionnel » de *Musique et musiciens* ressemble un peu à celui de Radio-Canada : parler des artistes, les faire connaître, les reconnaître. Chaque publication a en page première une photo d’un ou de quelques artistes dont il sera question. En ce sens le périodique porte bien son nom : on y trouve des partitions et des propos sur la musique d’une part, puis on traite des artistes. D’ailleurs parfois ils se rencontrent, comme lorsqu’on invite Michel Perreault « à faire l’analyse d’une de ses œuvres »⁵⁸.

⁵⁷ *La Semaine à Radio-Canada*, 10 au 16 octobre 1954.

⁵⁸ *Musique et musiciens*, décembre 1952.

La place offerte aux compositeurs grandit lentement. « Même aujourd'hui rares sont les compositeurs qui peuvent vivre de leur musique »⁵⁹, rappelle *Le Passe-temps* en 1947. Les interventions du doyen des périodiques musicaux sont restreintes mais constantes. Ainsi, dès son retour, il propose « d'encourager et de maintenir le culte de la belle et bonne musique, de faire connaître et aimer nos compositeurs, nos chansonniers, nos musiciens et nos groupements musicaux »⁶⁰, en même temps que d'intéresser le débutant, l'amateur, le compositeur et le non-musicien. Une entrevue avec Arthur Letondal révèle qu'à son avis, il est à ce moment toujours pertinent de poursuivre des études supérieures à l'étranger. La revue offre des nouvelles de l'*American Guild of Organists* ou propose aux « musiciens et groupements musicaux (fanfares, chorales, etc.) de leur communiquer des nouvelles des activités artistiques dans leur région. »⁶¹ *Le Passe-temps* devient alors un peu l'organe de ces modestes sociétés souvent régionales. Il soutient également des sociétés plus importantes, comme les Festivals de Montréal dont « on ne peut certes pas prétendre que les fondateurs [...] aient fait fortune... »⁶². L'article se terminera par un appel au mécénat. Ailleurs c'est un court texte pour rappeler à « messieurs les ministres » qu'il y a à Boston des assistances gigantesques pour un nombre important de concerts gratuits pendant qu'à Montréal les concerts d'été se donnent dans des stades de baseball. Selon Yvonne Lauzière, qui écrit en septembre 1946, on devrait produire plus de « chansons du Québec » que nous pourrions ensuite exporter en France. Un autre article précise les nouvelles conventions de travail de musiciens new-yorkais. Enfin rappelons un petit détail qui peut exprimer beaucoup de choses : le titre maintenant donné à la section réservée à la publicité des professeurs est « carnet professionnel ». Du chemin a été parcouru depuis l'époque où ceux-ci enseignaient un *passe-temps*. Et certaines habitudes sont restées, comme celle de faire une place aux artistes canadiens et québécois dans la mémoire. Conséquemment, on lit dans la revue *Qui ?* :

Que restera-t-il de notre peuple ? Les arts, les écrits, l'artisanat. En ce moment, notre patrie veut se hisser aux premières places dans les affaires internationales. Si l'on est bien renseigné sur l'habileté de nos hommes d'État d'hier et d'aujourd'hui, on sait bien peu de choses sur la vie de nos intellectuels. Ignorés par les uns, dénigrés par les autres, littérateurs, musiciens, peintres et sculpteurs ont mené une existence difficile.

⁵⁹ *Le Passe-temps*, août-septembre 1947.

⁶⁰ *Ibid.*, janvier 1945.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, septembre 1946.

Quoi qu'en disent certaines de nos plumes, l'art canadien existe, il raconte notre présent, parfois, notre passé.

Sans faire l'apologie de telle ou telle autre époque, nos écrivains vont s'appliquer à cette « œuvre éminemment nationale » : faire connaître aux jeunes, aux étrangers, les talents inconnus ou méconnus dans le domaine des beaux-arts au Canada. Par l'image, par le texte, nous formons le vœu de voir ces études biographiques répandues le plus possible.⁶³

En dehors des conséquences éducatives de cette œuvre, l'équipe de la revue *Qui ?* questionne l'état du milieu culturel. L'intérêt qu'y porte Romain Gour ainsi que celui qu'il met à renseigner les lecteurs sur les activités, les concerts de la saison sont-ils des signes d'une fonction professionnelle ? Nous le croyons. Souligner le travail de ces artistes, c'est déjà préparer les outils pour l'amélioration de leurs conditions, pour, encore une fois, la reconnaissance.

Le discours des éditeurs de *Qui ?* trouve une résonance dans le texte placé en introduction des *Conférences du Club musical et littéraire de Montréal*.

Soutenir l'effort par un sentiment de solidarité, faire aimer l'Art, le Beau et la Vérité, aider au rayonnement de l'Idéal, c'est faire le travail grand et l'action féconde. [...] Dans l'histoire des vies humaines, les dates survivent par le souvenir. Dans l'histoire des pays, elles se greffent sur les œuvres durables qui les gravent dans la mémoire des peuples.⁶⁴

Ces biens grandes considérations seront soutenues par quelques conférences sur l'histoire de la musique mais surtout en ajoutant des représentations à leurs soirées. Le concert est une incarnation de la musique vivante. En faisant la promotion de concerts par des professionnels, on participe donc à la marche. Mais le répertoire choisi est rarement canadien⁶⁵. C'est tout de même le cas lors d'une autre conférence de Vallerand, alors qu'on joue quelques-unes de ses compositions. D'ailleurs cette conférence pique notre intérêt : « Confessions d'un musicien du siècle »⁶⁶. Il s'agit d'un plaidoyer en faveur du travail des musiciens. Mais somme toute le périodique lui-même ne contribue pas outre mesure à la professionnalisation des musiciens, si ce n'est de ces soirées et des très réduites biographies de l'interprète qui y joue. La taille démesurément petite des lettres utilisées pour

⁶³ *Qui ?*, printemps 1949.

⁶⁴ *Les Conférences du Club littéraire et musical de Montréal*, 1940-41.

⁶⁵ Si l'on se fie au petit échantillon analysé.

la biographie par rapport au programme des œuvres rappelle d'ailleurs à quoi l'on accorde le plus d'importance.

Les Jeunesses musicales du Canada ont un projet non moins ambitieux : « œuvrer pour une meilleure connaissance de la musique et des arts en général. »⁶⁷. Les animateurs veulent y parvenir en organisant des concerts de jeunes comme de professionnels, des rencontres, des camps de formations, des concours, des émissions de radio, en produisant des disques et des publications. La formation des musiciens comme du public est essentielle mais aussi la transmission du savoir d'un professionnel par des conférences, des entrevues ou des communications de musiciens d'envergure. Dans ce *Journal* on peut lire une entrevue avec François Morel qui parle de musique contemporaine et de la Ligue canadienne de compositeurs et émet certains commentaires en faveur de ceux-ci, tout en appuyant les JMC dans leur démarche⁶⁸. Ailleurs c'est une invitation au congrès international en 1958 à Bruxelles où l'on pourra profiter de la présence du pianiste Karl Engel⁶⁹. L'invitation pour le congrès de 1959 est révélatrice des atouts du mouvement pour la question de la professionnalisation : « Si l'on songe au nombre de carrières internationales qui ont été facilitées à des jeunes artistes par les JM du monde, l'on admet sans hésitation la nécessité de la tenue d'un tel Congrès. »⁷⁰ Enfin, en ce qui concerne strictement le contenu du *Journal*, certains textes visent directement à influencer ou à rejoindre une certaine clientèle.

Nous nous adressons d'abord aux professionnels ! Comment faire une carrière sans acquérir une technique, une culture ? [...] Un seul remède s'impose pour lutter contre cette crise de la qualité, et à tous ceux qui souhaitent de ne pas gâcher l'existence qu'ils ont décidé de consacrer à la musique, on ne peut que crier : "Travaillez, soyez curieux d'esprit, découvrez l'histoire de votre art, ne vous contentez pas de celle de votre instrument, élargissez votre horizon". [...] Étudiants, Jeunesses Musicales, futurs artistes, ne négligez point les moyens qui sont mis à votre disposition. Comment prétendre au beau titre de musicien, si vous persistez dans l'ignorance.⁷¹

⁶⁶ *Les Conférences du Club littéraire et musical de Montréal*, 1951-52.

⁶⁷ *Le Journal des Jeunesses musicales du Canada*, 25 mars 1959.

⁶⁸ *Ibid.*, 6 février 1955.

⁶⁹ *Ibid.*, janvier 1958.

⁷⁰ *Ibid.*, 25 mars 1959.

⁷¹ *Ibid.*, 6 février 1955.

Bien sûr les JMC font une œuvre essentiellement pédagogique mais leur désir intense de faire entièrement les choses les poussent à distinguer amateurs et professionnels. Il s'agit d'un élément essentiel dans le processus de professionnalisation.

C'est en quelque sorte ce que fait la *Revue Saint-Grégoire*. L'amateurisme sévit chez certains clercs : « Les préjugés tenaces, le mauvais goût, le manque de compétence s'érigent parfois encore trop souvent en loi. »⁷² Il y a du travail à faire, des tâches à accomplir. La *Revue Saint-Grégoire* les nomme :

Il faut commencer par la base. Former d'abord des prêtres, qui sans être nécessairement eux-mêmes des musiciens et de grands chantres seront parfaitement au courant des exigences et prescriptions de l'Eglise et se soucieront de les faire observer. Veiller à ce que dans les écoles paroissiales, il y ait des religieux, religieuses, maîtres ou maîtresses, parfaits grégorianistes et musiciens d'église.⁷³

Le texte de Guy Fortin concourt à une intervention dans les affaires ecclésiastiques afin de ne pas laisser la musique liturgique et tout ce qui l'entoure aller à vau-l'eau. On anticipe même la création d'une « Ligue Musicale Catholique ». À en croire ce que décrit l'abbé Fortin on peut se demander si la « ligue » ne trouverait pas quelque utilité à employer des patrouilleurs :

[...] il se passe parfois de bien étranges choses dans nos tribunes d'église, durant les grand'messes du dimanche et surtout durant les messes de casuel et les messes de funérailles. Messieurs les curés feraient de tristes découvertes, s'ils y apparaissaient soudain de temps en temps. Chantres qui vocifèrent la messe des morts en parcourant le journal du matin... qui font la sieste, couchés sur les bancs, entre les différentes parties chantées..., qui fument la cigarette en arrière de l'orgue. Véritable scandale quotidien. Quelque paradoxale que soit l'affirmation, on peut dire qu'il est vraiment étonnant que pas plus de nos chantres d'églises perdurent.⁷⁴

Conclusion

Les périodiques musicaux qui apparaissent au tournant de la décennie 1940, sont en partie, d'un nouveau type. Plusieurs d'entre eux sont le produit d'une association qui y voit une manière d'œuvrer plus efficacement. On fait donc face à des organes que l'on pourrait imaginer asservis et réduits à annoncer les activités de sa créatrice. Il est évident qu'il s'agit

⁷² *Revue Saint-Grégoire*, décembre 1951.

⁷³ *Ibid.*

d'une de ses tâches. Mais au-delà, le périodique dans cette situation remplit souvent des fonctions diverses. Les périodiques sont pourtant tous différents et s'ils sont liés à des organisations, celles-ci sont également d'une grande diversité. Cela a-t-il franchement l'arôme de la nouveauté ?

On a vu plus tôt que, dans les années 1920, des liens existent entre certains impresarios et *Le Canada musical*. Et en 1930, *La Quinzaine musicale et artistique* (1930-1932) est l'organe du conservatoire de musique. C'est peut-être la qualité du lien qui est différente. Alors que la *Revue Saint-Grégoire* est clairement le bulletin de la Société des musiciens d'église ou que *La Semaine à Radio-Canada* donne l'information relative à la production de la SRC, qu'en est-il du lien qui unit la revue *Qui ?* aux éditions Éoliennes ? On peut voir qu'il y a de ces liens clairs et d'autres plus subtils. *Le Passe-temps*, qui a finalement rendu l'âme dans cette période, avait lui aussi sa maison d'édition et cela depuis longtemps. Ce qui est nouveau, ici, c'est l'existence simultanée de plusieurs de ses organes.

Lié à la montée du statut de professionnel dans le monde de la musique, ce phénomène y contribuera de plus en plus. Il en est le résultat et en sera la cause aussi. Pierre Rajotte explique et commente une idée de Lucie Robert sur l'autonomisation du champ littéraire dans ces mots :

les associations professionnelles marquent l'aboutissement du processus d'autonomisation. D'une part, leur apparition présuppose que le champ littéraire comporte un nombre suffisant d'agents qui se reconnaissent comme professionnels et qui, à ce titre, sont conscients de leur droits et de l'importance de se regrouper pour les défendre.⁷⁵

Il est plausible que le processus soit similaire pour le monde de la musique. La fin de la décennie 1950 inaugure donc un « temps nouveau » à cause des associations prêtes à pousser le développement professionnel. La musique au Québec a grandi en partie grâce aux périodiques musicaux.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Pierre Rajotte, dir., *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Les Éditions Nota Bene. 2001, p. 28.

Conclusion

Ce projet avait pour but de démontrer que le développement de la presse musicale au Québec ne s'est pas fait de façon tout à fait désordonnée. Par l'analyse de quelques fonctions que nous croyions retrouver puisque Kallmann les avait lui-même repérées dans les années 1950, nous avons montré comment s'est déroulé son essor. C'est ce même Kallmann qui est, encore aujourd'hui, le seul à avoir rassemblé l'information et tenté de formuler quelques hypothèses sur l'ensemble de la presse musicale au Canada. C'est ainsi qu'il semblait nécessaire de revoir ces publications dont l'importance est mise en lumière par leur étendue, leur variété et leur constante présence.

Nous avons posé comme hypothèse sur le développement de la presse musicale au Québec deux idées. D'abord que celui-ci s'est effectué à travers diverses fonctions. De tous ces périodiques lancés, peu ont eu une longue existence. Parmi ceux qui connaissent un succès, et même s'il est modeste, nous avons cru qu'il pouvait être dû à l'adoption de certaines fonctions. Commercialisation, professionnalisation et éducation, sont ces fonctions que remplissent plus ou moins également toutes les publications. Il s'agit souvent d'un mélange et certains mélanges semblent mieux convenir à certaines époques. On a vu ressortir une évolution dans le rôle que se donne et que joue la presse musicale. Par exemple, on a pu constater que la période 1890-1916 voyait évoluer plusieurs périodiques qui poursuivaient des objectifs principalement commerciaux et pédagogiques. Aussi, la fonction professionnelle a émergé chez les périodiques musicaux dans la seconde mais surtout dans la troisième période après la fin de la Seconde Guerre mondiale.

Cependant un texte à caractère pédagogique, commercial ou professionnel ne peut remplir sa fonction que s'il est lu. Pour pouvoir remplir son œuvre, nous avons observé que la publication devait faire appel à de la publicité et faire une certaine promotion des activités musicales afin de solidifier ses finances. Encore là, la nature des publicités varie. Chez certains périodiques, on ne met que de la promotion concernant la musique tandis qu'ailleurs beaucoup de domaines sont représentés, du dentiste aux restaurants en passant par la mode. L'analyse a aussi permis de trouver que des périodiques en apparence proche des magazines familiaux comme *Le Passe-temps* réussissent mieux, en tout cas ils existent plus longtemps.

que les publications plus spécialisées. Cela ne sera pas toujours le cas et le phénomène doit être mis en parallèle avec le développement du milieu. Il reste que pour les premières années étudiées mieux vaut adopter une démarche généraliste si l'on souhaite durer. Par contre, au cours de la dernière période on voit apparaître des périodiques spécialisés qui fonctionnent relativement bien. N'oublions pas que l'on forme plus de musiciens au pays grâce aux conservatoires mis en place en 1943 et 1944. De plus une éducation supérieure tente de s'organiser. La radio, publique comme privée, a formé un public. Et les premiers périodiques ont fait un travail qui a été fécond. La fonction pédagogique étant assumée davantage dans la société, les périodiques musicaux peuvent poursuivre d'autres objectifs. Les années d'après-guerre fournissent également un contexte économique profitable et plusieurs organisations musicales émergeront. Avec elles, et pour les servir, se développent des publications à caractère professionnel ou qui soulignent l'état de plus en plus professionnel des métiers de la musique au Québec. Associations, groupes et sociétés se dotent d'un organe de presse ou d'un bulletin. Ces associations doivent être vues comme l'aboutissement d'un processus d'organisation du milieu. La presse spécialisée en témoigne, soit par l'intégration dans un de ces groupes, soit par un contenu qui reflète de plus en plus ces idées.

Ces fonctions ne sont pas apparues sans raison. Le milieu, comme on vient de l'évoquer, est partiellement responsable des orientations des périodiques. Il s'agit là de la seconde hypothèse que nous avons soumise. Dans la première période étudiée, nous avons constaté l'état embryonnaire de l'éducation musicale. Il est dans ce cas normal que des publications veuillent répandre des connaissances sur la musique et publient des textes à caractère pédagogique. Les paramètres changent mais le désir de susciter l'intérêt chez le public par la diffusion de savoir, par l'encouragement voire les pressions ouvertes pour un meilleur parcours pédagogique au pays est constant. Cela se vérifie dans les premiers numéros de *L'Art musical* ou du *Passe-temps* jusque dans la publication du *Journal des Jeunesses musicales du Canada*. Il est aussi cohérent que l'on opte pour la diffusion de partitions dans une période où il n'y a que très peu d'enregistrements et pas encore de radiophonie. Le milieu, cet amalgame sur lequel influent individus, sociétés, innovations technologiques et même conceptions de la musique, a une influence évidente sur la forme des périodiques comme sur leurs actions.

Pour aller au-delà de ce que révèle l'analyse que nous avons faite de la presse musicale, il serait très utile d'étudier plus en profondeur certaines publications. Sur la question du rapport entre les questions de professionnalisation et d'éducation, il serait profitable de fouiller *La Quinzaine musicale et artistique*, ou encore *La Revue Saint-Grégoire*, toutes deux associées à des institutions d'enseignement. Les relations entre les fonctions d'un même périodique ne peuvent être bien comprises dans le cadre d'une étude portant sur plusieurs publications. Une étude spécifique des *Jeunesses Musicales du Canada* permettrait, par exemple, d'analyser les conceptions pédagogiques présentées dans ce périodique.

La méthodologie choisie a aussi laissé passer des problématiques intrigantes. La comparaison entre le contenu et la démarche des publications éphémères avec celles qui ont été ciblées ici aurait permis d'aller plus loin dans l'analyse. L'étude d'un corpus complet de certains périodiques aurait pu offrir des données quantitatives de précieuse valeur pour un domaine de recherche encore si peu exploré.

Le sujet même de la musique a été peu discuté. Ce n'était pas le but. Sauf qu'il faudra bien que l'on voit éventuellement quelle place on fait à la production canadienne ou québécoise dans les périodiques. Et encore, quelle musique canadienne ? Au-delà des questions de styles, l'existence d'une musique nationale reste encore un sujet qui avive recherches et discussions. L'étude plus systématique des périodiques qui publient des partitions pourrait éclairer d'autres zones du parcours du milieu musical. Le pan commercial de ce milieu et son développement manque aussi cruellement ses études. L'histoire de la musique au Québec obtient de plus en plus d'attention mais attend encore de nombreux déblayages. La presse musicale entre 1890 et 1959 est maintenant un peu mieux connue.

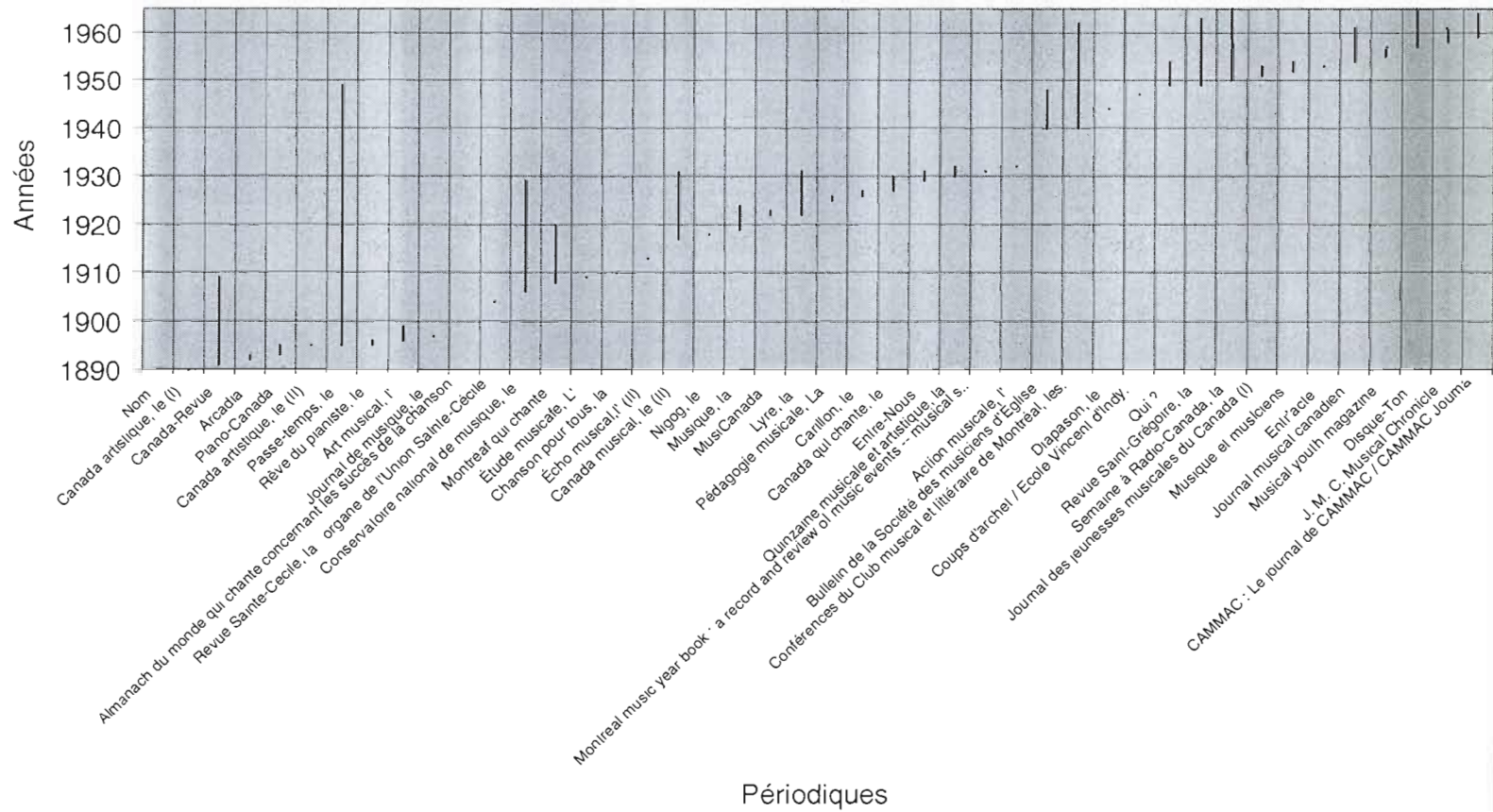
Plus largement, un regard sur la presse à grand tirage doit être posé. On sait que les importants critiques, Léo-Pol Morin, Frédéric Pelletier ou Jean Vallerand par exemple, se commettaient dans cette presse plus que dans la presse musicale. Une comparaison des deux approches pourrait s'avérer riche de sens. Enfin, c'est toute la place que l'on offre à la musique dans la société que l'on doit tenter de comprendre. Dans la société d'hier comme dans celle d'aujourd'hui. d'autant plus que la question se pose maintenant avec une fulgurante amplitude. Nous espérons avoir posé ici quelques éléments de réflexion qui contribueront à éclairer le présent à partir du passé.

Un peu à la manière de celui qui regarde un tableau ou écoute un morceau de musique, l'historien donne du sens à son objet d'étude par l'intérêt qu'il lui porte et la compréhension qu'il tente d'y mettre. Il nous semblait évident que la presse musicale avait grandement besoin d'être étudiée et regardée sous un angle différent. Nous espérons par là lui avoir donné un peu de ce sens.

Annexe

Les périodiques musicaux au Québec entre 1890 et 1959

Les périodiques musicaux au Québec entre 1890 et 1959



Bibliographie

Sources

Piano-Canada, 1893-1895.

Passe-temps, Le, 1895-1935 / 1945-49.

Art musical, L', 1896-1899.

Montréal qui chante, Le, (aussi nommé *Montréal musical*), 1908-1920.

Canada musical, Le, 1917-1924, 1930.

Musique, La, 1919-1924.

Lyre, La, 1922-1931.

Canada qui chante, Le, 1927-1930.

Entre-Nous, 1929-1931.

Quinzaine musicale et artistique, La, 1930-1932.

Conférences du Club musical et littéraire de Montréal, Les, 1940-1962.

Qui ?, 1949-1954.

Revue Saint-Grégoire, La, 1949-1963.

Semaine à Radio-Canada, La, 1950-1966.

Journal des jeunesses musicales du Canada (de 1954-61 il se nomme *Journal musical canadien*) 1951-1961.

MASSEY, Vincent. *Rapport de la Commission royale d'enquête sur l'avancement des arts, lettres et sciences au Canada, 1949-1951*, Ottawa, Edmond Cloutier, 1951, 596 p.

Dictionnaires et Encyclopédies

Creative Canada : A Biographical Dictionary of Twentieth-Century Creative and Performing Artists, Reference Division, McPherson Library. University of Victoria, British Columbia. compilateur, Toronto, University of Toronto Press, 1971, 1972, 2 vol.

- Dictionnaire biographique du Canada*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1966, 20 vol.
- BEAULIEU, André et, Jean HAMELIN, *La Presse québécoise des origines à nos jours*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1977, 10 vol.
- KALLMANN, Helmut, Gilles POTVIN et Kenneth WINTERS, dir. *Encyclopédie de la musique au Canada*, Montréal, Fides, 1993. En ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=EMCSubjects&Params=Q>.
- KALLMANN, Helmut. *Catalogue of Canadian Composers*, Toronto, CBC, 1952, réimpr., Saint Clair Shores, Mich., Scholarly Press, 1972.
- LAPLANTE, Louise, dir., Véronique ROBERT, trad. *Compositeurs canadiens contemporains*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1977. Éd. française rév. et augm. de *Contemporary Canadian Composers*, Keith MACMILLAN et, John BECKWITH, dir., Toronto, Oxford University Press, 1975.
- TOOMEY, Kathleen M. et, Stephen C. WILLIS dir. *Musiciens au Canada : index bio-bibliographique / Musicians in Canada : A Bio-Bibliographical Finding List*. Ottawa, Association canadienne des bibliothèques musicales, 1981, 185 p.

Études

- AMTMANN, Willy. *La musique au Québec : 1600-1875*, Montréal, Éd. de l'homme, 1976, 420 p.
- BEAUDRY, Jacques. « La question des revues - Point de vue et méthode », *Le rébus des revues* sous la dir. de Jacques Beaudry, Québec: Presses de l'université Laval, 1998 p. 159-164.
- CAMBRON, Micheline, dir. *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides, 2005, 320 p.
- CARRAUD, Christophe. « Le " phénomène des revues " », *La revue des revues*, no 25, 1998, p. 11-20.
- CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves. *Les revues d'art à Paris. 1905-1940*, Paris, Éd. Ent'revues. 1993, 376 p.
- CORPET, Olivier, « Revues littéraires ». *Encyclopaedia Universalis*, édition 1995.
- _____, « Pour l'histoire des revues ». *In Octavo*, no 7. 1995 p. 1-2.

- _____, « La cause (é)perdues des revues », *La revue des revues*, no 25, 1998, p. 7-10.
- CRAWFORD, Richard. *America's Musical Life : A History*. New York, W. W. Norton, 2001, 976 p.
- ÉMOND, Vivianne. « Frédéric Pelletier (1870-1944), musicien et critique musical », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol 2, no 2, 1998, p. 89-99.
- _____. « Frédéric Pelletier et la critique musicale à Montréal dans la première moitié du XX^e siècle », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 12, 1990, p. 62-69.
- FORTIN, Andrée. « Les intellectuels à travers leurs revues », *Recherches sociographiques*, vol. XXXI, no. 2, 1990, p. 169-200.
- GALLAT-MORIN, Élisabeth et Jean-Pierre PINSON. *La vie musicale en Nouvelle-France*, Sillery, Septentrion, 2003, 570 p.
- GEOFFRION, Diane. « La musique de salon au Québec : (1880-1915) » dans *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 3, 1984, p. 33-36.
- HOULE, Nancy. « La Relève : Une revue, un réseau », *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, sous la dir. de P. Rajotte, Montréal, Éd. Nota bene. 2001, p. 113-153.
- KALLMANN, Helmut. « Périodiques », *Encyclopédie de la musique au Canada*, édition 1993.
- _____. *A History of music in Canada 1534-1914*, Toronto, University of Toronto Press, 1960, 311 p.
- _____. « A Century of Musical Periodicals in Canada », *The Canadian Music Journal*, vol 1, 1956-57, p. 37-43.
- _____. « A Century of Musical Periodicals in Canada (concluded) », *The Canadian Music Journal*, vol 1, no. 2, hiver 1957, p. 25-36.
- LACASSE, Germain. *Le bonimenteur de vues animées*, Paris/Québec, Méridiens Klincksieck/Nota Bene, 2000, 230 p.
- LAMONDE, Yvan. *Histoire sociale des idées au Québec, volume II. 1896-1929*, Montréal, Fides, 2004, 336 p.
- _____. « Les revues dans la trajectoire intellectuelle du Québec », *Écrits du Canada français*, 67, 1989, p. 27-38.

- LEFEBVRE, Marie-Thérèse. *Rodolphe Mathieu. L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962*, Montréal, Septentrion, 2005, 284 p.
- LEMIRE, Maurice. « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instance de consécration littéraire (1840-1870) », *Revue d'histoire d'Amérique française*, vol. 47, no 4, printemps 1994, p. 521-550.
- LINTEAU, Paul-André *Histoire de Montréal depuis la confédération*, Montréal, Boréal, 2000, 662 p.
- LINTEAU, Paul-André, René DUROCHER, Jean-Claude ROBERT et François RICARD. *Histoire du Québec contemporain, tome I De la confédération à la crise (1867-1929). Tome II : De 1930 à nos jours*. Nouvelle édition revue. Montréal, Boréal Express, 1989, 2 vol.
- PAUL, Hélène. « *Le Canada musical (1917-24) : miroir d'une ville, reflet de deux continents* », *Les Cahiers de l'ARMuQ*, no 13, 1991, p. 48-65.
- PLUET-DESPANTIN, Jacqueline. « Une contribution à l'histoire des intellectuels : Les revues », *Sociabilités Intellectuelles. Lieux, milieux, réseaux* sous la dir. de Nicole Racine et Michel Trebitsch, Paris, Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent, no 20, 1992, p.125-136.
- POIRIER, Lucien. « La musique au fil de la presse québécoise dans les belles années du régime anglais », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, vol. 2, no 2, 1998, p.17-27.
- POTVIN, Gilles et Maryvonne KENDERGI, dir. *Aspects de la musique au Canada*, Montréal, Centre de psychologie et de pédagogie, 1970, 347 p.
- VINCENT, François. « Le parcours historique des revues musicales », *La Revue des revues*, vol. 2, 1986, p. 44-59.
- VINCENT, Odette *La vie musicale au Québec : art lyrique, musique classique et contemporaine*, Sainte-Foy, IQRC, 2000, 159 p.